چون كوين

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور/أحمد درويش

النظرية الشعرية

بناء لغة الشعر
اللغة العليا

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

چــون كويــن

النظريـة الشعـريـة

الجزء الأول : بناء لغة الشعر
الجزء الثانى : اللغــة العليــا

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور / أحمد درويش

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

هذه هى الترجمة الكاملة لكتاب

Structure du Langage Poétique

Jean Cohen

Paris - Flammarion - 1966

نظرية الشعرية

الجزء الأول

بناء لغة الشعر

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الـكـتـاب : النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر

المؤلـف : ترجمة د / أحمد درويش

رقم الإيداع : ٣٣٣٧

تاريخ النشر : ٢٠٠٠

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 492 - 7

الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـوزيـع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم { ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول

ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

مقدمة الطبعة الرابعة

هذه هى الطبعة الرابعة لهذه الترجمة، تصدر بعد نحو خمسة عشر عاما من صدور الطبعة الأولى لها سنة ١٩٨٥، وبعد تفاعل طيب بين بالمادة العلمية المطروحة فيها وجمهور المهتمين بالدراسات النقدية الحديثة.

لكنها الطبعة الأولى التى تصدر بعد أن قدمنا للمكتبة العربية القسم الثانى من هذه الدراسة تحت عنوان «اللغة العليا: نظرية الشعرية» والذى صدر فى إطار «المشروع القومى للترجمة» عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة ١٩٩٥، وبه اكتملت نظرية الشعرية، التى يطرح هذا الكتاب القسم الأول منها.

وكان المؤلف قد أصدر هذا القسم الثانى سنة ١٩٧٩، بعد ثلاثة عشر عاما من اصداره القسم الأول سنة ١٩٦٦، وبدا له أن يضيف إلى نظريته المكتملة عنوانا فرعيا هو «نظرية الشعرية Théorie de la Poéticité» أضافه إلى عنوان القسم الثانى الرئيسى وهو «اللغة العليا LE HAUT LANGAGE».

والواقع أن هذا العنوان «الفرعى» الذى اهتدى إليه المؤلف بعد اكتمال نظريته، يصلح أن يشكل عنوانا رئيسيا لكل من القسمين الأول والثانى، يندرج تحته العنوان الفرعى لكل منهما، باعتبار أن هذه النظرية تمثل الأطروحة الرئيسية التى عرض المولف لشقها الأول «السلبى» فى القسم الأول «بناء لغة الشعر» ولشقها الثانى «الإيجابى» فى القسم الثانى «اللغة العليا» كما أوضح ذلك بالتفصيل فى مقدمة «القسم الثانى» اللغة العليا.

ومن هنا فقد رأينا ونحن بصدد إصدار هذه الطبعة الرابعة، وهى الأولي بعد اكتمال ترجمتنا العربية لهذه النظرية، أن يصدر القسمان معا تحت عنوان رئيسى واحد هو «نظرية الشعرية» مع احتفاظ كل قسم بعنوانه الأصلى الذى

صدر به فى طبعته الأولى، وسوف يتيح ذلك للقارئ العربى إعادة قراءة القسمين من منظور واحد، وتتبع إجابات التساؤلات والفروض التى طرحها القسم الأول، من خلال وقوفه أمام ما اقترحه القسم الثانى، وقد حاولنا فى هذه الطبعة الجديدة مراجعة الصياغة اللغوية للنص والمادة العلمية للهوامش على ضوء الملاحظات المفيدة التى تلقيناها من خلال المناقشات العلمية المثمرة التى حظيت بها هذه الترجمة من سائر المهتمين بالدراسات النقدية الحديثة فى الوطن العربى.

والله ولى التوفيق ،،،

أحمد درويش

القاهرة فى ٦ / ١٢ / ١٩٩٩

مقدمة الطبعة الثالثة

صدرت الطبعة الأولى من هذه الترجمة «لبناء لغة الشعر» فى أوائل عام ١٩٨٥ وكنت قد انتهيت من إعدادها فى العام السابق له، بعد معايشة طويلة للنص الأصلى أشرت إليها فى مقدمة الطبعة الأولى، واستقبلت تلك الطبعة بكثير من الاهتمام فى أوساط النقاد والدارسين والمهتمين بالحياة الأدبية، وهو اهتمام يعود جانب كبير منه - فيما أعتقد - إلى أهمية المؤلف وشهرة كتابه الذى كان قد ترجم من قبل إلى كثير من اللغات الحية كالإنجليزية والأسبانية والألمانية، ويعود جانب آخر إلى حسن الظن الذى أبداه بعض قارئى الترجمة ورأوا من خلاله إمكانية عقد صلة مجدية فى غير كثير من الجهد بين القارئ والنص فى ترجمته العربية .

وأتيح لى فى صيف ١٩٨٥ أن أسافر إلى باريس لأحضر المؤتمر الدولى للأدب المقارن، والتقيت بمؤلف الكتاب «جون كوين» وقدمت له نسخة من الترجمة العربية فتلقاها ممتنا فى صمت، غير أنه لم تمض عدة أسابيع على عودتى إلى القاهرة، حتى تلقيت منه رسالة «امتنان ورضا» بعد أن عرض نسخة الترجمة العربية على صديق مغربى له يعمل أستاذا للأدب الفرنسى بجامعة الرباط، فقدم له من الثناء على الترجمة ما جعله يسرع الكتابة إلىَّ .

غير أن أكثر ما أثار الرضا فى نفسى، أن مادة الكتاب، بدأت تأخذ طريقها إلى أقلام الباحثين والكتاب فى مجال الدراسات النقدية، وسواء أكان التناول موافقة أو تعديلا أو مناقشة أو معارضة، فقد أصبحت النظرية التى قام عليها الكتاب «متداولة» بين أيدى الباحثين فى العالم العربى .

ونفدت الطبعة الأولى، وصدرت طبعة ثانية فى سلسلة «كتابات نقدية» عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة فى سنة ١٩٩٠، ثم نفدت وأود أن أشير اليوم، وأنا أقدم الطبعة الثالثة، بكثير من التقدير لترجمة عربية ثانية صدرت لهذا الكتاب، بعد صدور الطبعة الأولى من ترجمتنا بنحو عام، وهذه الترجمة هى التى تحمل عنوان «بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، وقد ترجمها محمد الولى ومحمد العمرى، وصدرت عن دار توبقال للنشر بالمغرب سنة ١٩٨٦ .

والواقع أن حجم المعاناة والجهد الذى بذلتهُ فى الترجمة، ودرجة عدم الرضا التى كنت أحس بها فى بعض الأحيان، وما زلت أحس بها، تجاه النص العربى الذى أقترحه، ومدى قدرته على توصيل دقائق النص الفرنسى إلى القارئ المتخصص، دفعنى هذا كله إلى التلهف على قراءة الترجمة الجديدة آملا أن أجد فيها حلا لبعض الصعوبات التى واجهتنى فى هذا المجال، وكان أولها صعوبة بعض المصطلحات، ومنها المصطلح الرئيسى الذى يحكم النظرية التى يتبناها الكتاب، ومؤداها أن الشعر Ecart بالقياس إلى النثر، والترجمة الحرفية لهذا المصطلح هى «انحراف» وهى ترجمة فضلت عليها مصطلح «مجاوزة» وشرحت أسباب ذلك فى هوامش ترجمتى، ولأن هذا المصطلح يتردد فى معظم صفحات الكتاب حرصت على التأنى قبل أن أختار له معادلا بالعربية، وعندما طالعت الترجمة الثانية، وجدت أنها اختارت مصطلح «انزياح» فالشعر «انزياح» بالقياس إلى النثر ولا أدرى ما الدلالات الجانبية لمثل هذه الكلمة فى لهجات بعض مناطق الشمال الأفريقى، ولكن أول ظلال لها قد ترد على الذهن لدى القارئ العربى، فيما أعتقد، ترتبط بانزياح الهم عن القلب أو ما شابه ذلك.

وربما كان التساؤل حول ما تثيره كلمة ما، أو جملة ما فى الذهن، نابعا من المبدأ الذى أشار إليه مؤلف هذا الكتاب إشارة سريعة، ولكنها ذات دلالة عميقة، وهو مبدأ يتصل بجوهر الترجمة ومعناها الحقيقى وهو يقول: «الترجمة

معناها أن نعطى للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين، والمترجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :

المرسل ←—— الرسالة الثانية ←—— الرسالة الأولى ←—— المترجم

←—— المستقبل والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من الناحية المعنوية أى إذا كانت المعلومة المنقولة واحدة ا هـ. والحكم بتطابق الرسالتين معناه أن ترتسم فى ذهن القارئ العربى مثلا من خلال قراءته للترجمة، صورة مماثلة للصورة التى ارتسمت فى ذهن القارئ الفرنسى من خلال قراءته للنص الأصلى، ولكى يتحقق ذلك ينبغى أن يبذل المترجم جهدا كبيرا خاصة فى ترجمة نصوص ذات طبيعة خاصة فى بنائها اللغوى، فلا يكفى مثلا أن يترجم «المعنى» وإنما عليه أن يترجم كذلك طريقة صياغة المعنى أو شكل المعنى من خلال اختيار التركيب الملائم، الذى يستطيع أن ينقل فى اللغة المترجم إليها، درجات المعنى فى اللغة المنقول منها .

وقد نتساءل على ضوء هذا، بعيدا عن فكرة المصطلح المفرد : لمن نترجم نصا فرنسيا مثلا ؟ ويبدو أن الإجابة : لمن لا يستطيع قراءة هذا النص فى لغته الأصلية . وإذا كان الأمر كذلك، فما معنى أن تسوق الترجمة «المغربية» معظم النصوص الشعرية التى تدور حولها الدراسة، أن تسوقها باللغة الفرنسية، دون أن تقدم لها أى ترجمة مقترحة، ثم تترجم تعليق الدراسة على هذه النصوص ؟ وما الذى يفهمه القارئ العربى حين تقول له الترجمة مثلا (٣١).

«خطا ريمون كينو خطوة فى هذا الطريق معتمدا على طريقته الذكية فى تناظر المصوتات القائمة على إعطاء البيت الشعرى مقابلا صوتيا، مكونا من المصوتات فحسب، فبيت ملارمى :

Le vierge, Le vivace et le bel aujourd'hui

يعطى فى هذه الحالة :

Le liege, Le titannce et le sel aujaurd'hui

والتجربة فيما يبدو لنا حاسمة ا هـ .

أى تجربة وأى حسم؟ ولمن تبدو التجربة حاسمة ؛ للمترجم أو للقارئ؟ ولماذا ترك النص – وكثير غيره – دون ترجمة، ودون اقتراح نص مواز فى الهامش لكى يشترك القارئ العربى فى الحوار ؟ إن الأمر يصل مداه فى هذه النقطة عندما يقدم «المترجمان» نصا من «الشعر العربى» أورده المؤلف، باللغة الفرنسية دون أى محاولة لاقتراح ترجمة له (ص ١٦٦) مع أن التعليق الذى يأتى بعد النص مباشرة يعتمد فى كل تفاصيله، على فهم معنى النص، ولهذا النص نفسه قصة أوردناها فى مقدمة الطبعة الأولى، وأشرنا إلى أن نقاشنا مع المؤلف، قادنا إلى أن هذا النص فى الواقع ليس عربيا بل «شرقى» وقد وعد المؤلف نفسه بتصويب العبارة فى طبعاته التالية .

فى مرات أخرى يثبت المترجمان النص العربى المقترح لترجمة أبيات من الشعر الفرنسى تدور حولها الدراسة، ولكن الترجمة المقترحة لا تضع القارئ فى صلب القضية التى قد تدور حولها فكرة رئيسية أو فصل كامل، أو لا تلتفت إلى المفارقة التى يريد المؤلف إيرادها، ومثال ذلك ما حدث فى بداية الحديث عن القافية حيث يرد فى الترجمة (ص٧٣) : «ومن المفارقات أن يعيب فيرلين القافية بأبيات مطردة التقفية :

يا من سيذكر عيوب القافية !

أى طفل أصم أو أى زنجى مجنون

صاغ هذا الحلى الرخيص

برنين أجوف، ينكشف زيفه عند الاختبار ا . هـ .

وعند قراءة هذه الترجمة لا يجد القارئ أبياتا مطردة التقفية، ولا يجد المفارقة التى أراد المؤلف أن يثبتها، بل لا يجد – وتلك مفارقة أخرى – النص الفرنسى مثبتا هنا، مع أنه كان الأولى أن يرد فى هذه المرة لكى يستدل منه من يريد أن يستدل على خصائص النص فى لغته الأصلية، ما دام لم يجده فى النص المترجم .

وعندما يتصل الأمر بخصائص صوتية دقيقة فى النص الشعرى الفرنسى، يترك المترجمان القارئ وحده يستخلص ما يشاء كما جاء فى ص (٨٢):

«فاللغات التى لا تستعمل القافية تتوسع فى استعمال الجناس، وقد استعمله الشعراء الفرنسيون جميعا، ومنه أمثلة مشهورة :

Pour qui sont Ces serpents qui sifflent sur nos tétes

ولا نجد مع ذلك فى هذا البيت غير خمسة فونيمات متجانسة من مجموع تسعة وعشرين وهو رقم تجاوزه ڤاليرى كثيرا فى بيته التالى :

Vous me Le murmurez rameures et rumeurs

إذ يتجانس فيه 15 فونيما من مجموع 23 فيظهر فيه الصوت r ست مرات و m خمس مرات و u أربع مرات ا هـ .

وعلى قارئ الترجمة العربية أن يكون على معرفة جيدة باللغة الفرنسية لكى يستطيع استيعاب فقرة كالفقرة السابقة، ولعله لو كان على معرفة بالفرنسية لما كان فى حاجة إلى قراءة الترجمة أصلا .

إننى لا أريد أن أشير إلى مفردات لغة الترجمة نفسها التى تبدو أحيانا غريبة بعض الشىء مثل اختيار كلمة «الكشمس» للتعبير عن العناقيد (ص ١٧٦) أو الحديث عن الصوت «الملثوغ» بدلا من المنغم (ص ٢٨) ولا عن حاجة بعض الكلمات فى أطراف الجمل إلى خيوط أوثق تربط بين متنافراتها، ولا أريد بأية حال أن يكون حديثى عن ترجمة ظهرت بعد ترجمتى مشوبا بالانتقاص من

قدرها، ولكننى أردت فقط أن أبين للقارئ مدى الصعوبة التى تقابل المترجم لنص أدبى ذى طبيعة خاصة من ناحية ومدى الحاجة إلى بذل مزيد من الجهد، نتجاوز من خلاله نقطة استيعاب النص فى لغته الأصلية إلى نقطة محاولة الوصول إلى معادل لغوى له فى النص المترجم، يثير فى ذهن القارئ الجاد، قضايا مماثلة لما أثارها النص الأصلى لدى قارئه، وذلك هدف يستحق فى سبيل الوصول إليه أن تتعدد الترجمات للنصوص الجيدة، وأن تكثر المناقشات الصريحة حول درجة الإفادة مما نقرأ، فليست الترجمة فى حالة ثقافة كثقافتنا، ضربا من الرفاهية، ولا لونا من التشدق، بل ضرورة حياة، والله الموفق،

أحمد درويش

القاهرة – المهندسين فى ١٩٩٢/٩/١٦

Université PARIS I Panthéon-Sorbonne - U.E|R D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
47, rue des Bergers, 75740 - PARIS Cédex 15 - tél : 554.97.24 - postes 302-303

Paris le 19/11/85

Cher Monsieur Darwich

J'ai confié votre Recherche à un collègue, M. [illegible], professeur de Littérature Française à l'Université de [illegible] qui est à Paris pour un an. Il a [illegible] trouvé votre Recherche remarquable. Il suggère seulement en cas de réédition, d'y joindre un glossaire des termes techniques. Il assure d'autre part que cette Recherche aurait un grand succès en France où l'intérêt pour les [illegible] est de plus en plus vif.

J'espère avoir l'occasion de vous revoir et vous adresse mes meilleures amitiés

Jean Cohen

مقدمة الطبعة الأولى

هذا الكتاب عايشته سنوات متتالية . وقرأته على مستويات مختلفة من القراءة، ثم أتيح لى أن ألتقى بمؤلفه مرارا وأن أناقش معه كثيرا من أفكاره القيمة وأن ترتبط فى ذهنى كثير من قضاياه بقضايا مماثلة فى الشعر العربى وأن يدفعنى كل ذلك إلى ترجمته للعربية .

قرأت عنه فى بادئ الأمر حين كنت أتعرف أفكار النقاد الفرنسيين المعاصرين، فلم أجد أحدا تعرض للنقد اللغوى، أو للبنائية، أو لتطبيق «المناهج العلمية» السائدة فى فروع المعرفة الإنسانية الأخرى، على الشعر إلا أشار إلى «بناء لغة الشعر» ثم سعيت إلى الكتاب فقلبته بادئ الأمر بغية استكشاف النقاط التى كنت أعنى بها فى بحوث لى آنذاك والتى تستحق وقفة متأنية أمامها، ولكن ذلك التقليب كشف لى أننى أمام كتاب متميز ينبغى ألا يؤخذ مجزءا وألا ينظر فيه على عجل، فعدت إليه مرة ومرات، وحاولت أن أفهم منه أولا شيئا عن هذه النظرية البنائية الغامضة التى كان يجرى تقديمها إلينا دائما فى صوة تتشابك فيها الخطوط والرسوم والبيانات والاحصاءات والعبارات البعيدة التى تتحرك فى دروب مجردة يكل الذهن عادة عن متابعة السير فيها، فيعود من منتصف الطريق متعبا مشبعا بمحاولات مجهضة تقنع من الاستكشاف بصورة غائمة الأبعاد، ولابد من القول هنا بأن هذا اللون من الكتابة عن البنائية لا يشيع فيما يكتب عنها بالعربية أو يترجم إليها فحسب، بل يشيع كذلك فى اللغات الأجنبية التى نشأ فيها هذا المذهب والتى قد يعثر القارئ فيها على كتاب صغير يريد أن يبسط فكرة هذا المذهب للقارئ العادى فإذا بالكتاب المبسط شديد التكثيف بعيد المنال، وقد يعثر القارئ فى المقابل على كتاب مفصل يتناول جوانب مختلفة من

المذهب البنائى، فى الدراسات اللغوية أو الشعرية أو دراسات الأنثروبولوجى أو التحليل النفسى والدراسات الفلسفية، وبقدر ما تصبح فكرة القارئ عن هذا النوع من الكتب أكثر ثراء واتساعا، تتعرض فى الوقت نفسه لأن تصبح أكثر تهويما إذا أعوزتها النماذج التطبيقية الحية .

إن جانبا من الصعوبة فى مثل هذا اللون من الكتابات، يكمن فيما يبدو لى، بالنسبة للقارئ العربى، فى اعتماده كثيرا على سرد جزئيات تاريخ المذهب، وهو تاريخ ينتمى بالضرورة إلى مناخ حضارة مختلفة ويصعب فى كثير من الأحيان تصور جدوى جزئياته فى غياب المعرفة الكافية بتاريخ هذه الحضارة، ويكمن الجانب الثانى من الصعوبة فى الاعتماد على التنظير المجرد وهو تنظير تغرى جذوره عادة بالتشعب وقد يغيب مسار الخطوط فيه عند افتقاد النماذج التطبيقية أو إمكان استحضارها فى ذهن القارئ المتخصص .

لكن الكتاب الذى بين أيدينا يتلافى هذا اللون من بواعث الصعوبة فى التأليف، فهو يُحل محل التاريخ العام للمذهب، التاريخ الخاص للفكرة التى يثيرها، وهى إثارة يتأتى إليها المؤلف عادة بطريقة غير مباشرة، ومن خلال «تهيئة» القارئ، وجعله – عن طريق إثارة موجة من الافتراضات العلمية – يبحث هو عن تاريخ الفكرة قبل أن تقدم إليه، فلا يحس حين يتلقاها بأنها غريبة عنه أو مفروضة عليه، ثم إن هذا الكتاب أيضا يستعيض عن فكرة التنظير المجرد بفكرة المفهوم المحدد، وهو لا يبخل على مفهومه بكل ما يتطلب تحديده من تأصيل فلسفى، وامتداد فى جوانب علم اللغة وفى النقد الأدبى وفلسفة الجمال، ولكنه إذ يقدم ذلك لا يقدمه من منظور عام ولكن من منظور خاص يتصل بالمفهوم موضوع المعالجة، ودون أن تغيب عينه عن قارئه الذى يستكشف معه فى خبرة وتواضع أسرار متحف كبير ملىء بالكنوز الغنية دون أن يزحمه مع ذلك بالمعلومات التى لا يحتاج إليها فى اللحظة التى يتكلم إليه فيها .

ثم قرأت الكتاب من زاوية أخرى، هى زاوية «طريقة التأليف» ولاحظت كيف تعامل المؤلف مع العناصر الثلاثة التى شكلت «المواد الخام» للكتابة، وهى

عناصر: «المنهج والقضية والنماذج» بطريقة المراوحة بين الانصهار والانفصال، مما أعطى للكتاب قيمة كبرى وجعله صالحا - من هذه الزاوية - لأن يكون نموذجا جيدا للتأليف، يصلح من خلال عالميته أن يترجم، ويصلح من خلال عموميته أن يكون مفيدا حتى فى غير المجال الدقيق الذى يكتب عنه، لقد تعامل المؤلف مع الشعر بلغة العلم وأخضع المشاعر التى تستعصى أحيانا على مقاييس التأمل الذاتى لصرامة الجداول الاحصائية وعرف كيف يواجه التحدى الدقيق الذى يولد من التعارض الظاهر بين طبيعة الشعر - وهى فى جزء منها ذاتية خاصة - وطبيعة الدراسة البنائية وهى فى جوهرها موضوعية عامة، ثم الطموح إلى الصلاحية للترجمة ليتسع مجال التعميم فيقترب من جوهر نظرية الشعر فى عالميتها وثباتها مع أن الدراسة قائمة على الجانب اللغوى وهو جانب يتسم بالمحلية والتغير، هذا الطموح شفت عنه بعض عبارات المؤلف العابرة، ولكن التجربة العملية أثبتت جدارته به حين ترجم إلى الإنجليزية والإيطالية والأسبانية والبرتغالية، ثم أيضا من خلال هذه الترجمة العربية له .

وفى زاوية «طريقة التأليف» لفت نظرى كذلك ما يمكن أن يسمى «بالعلاقة بين العلم والعالِم» وأعنى بذلك مدى السيطرة التى يمكن أن تتم من خلال المواجهة التى تحدث بين ذات الباحث وموضوع البحث، والخطوة الأولى فى هذه المواجهة دون شك هى تجرد الباحث وذوبانه فى موضوعه بالقدر الذى يسمح لهيكل المعرفة أن يتجسد فى بناء منطقى تُسلم وحداته فيه بعضها إلى بعض وقد تختفى الأعمدة التى أقامها الباحث لكى يقوم هذا البناء ويبدو الهيكل وكأنه مستقل بذاته ينتمى إلى قواعد الفن الدقيق أكثر مما ينتمى إلى بصمات فنان بعينه، وإلى هذا النوع تنتمى كثير من الأعمال العلمية الجادة والجيدة، لكن بعض المؤلفات العالية، تضيف إلى هذه القواعد لمسة الباحث الذاتية فتبدو هذه القواعد الموضوعية وكأنها انصهرت فى نفس رجل واحد فصدرت عنه .

وميزة هذا اللون أن القارئ يحس بألفة حميمة بينه وبين الكاتب، وكأنما يتوجه بالحديث إليه وحده، وكأن موضوع «العلم» ليس شيئًا منفصلا، بل هم

مشترك بينهما . هذه النبرة التى تعطى للعلم مسحة من الفن دون أن تفقده موضوعيته، توجد فى بعض المؤلفات العالية الجودة وأعتقد أن قدرا طيبا منها يوجد فى هذا الكتاب .

ولقد تأكدت لى هذه السمة فى شخصية المؤلف حين أتيحت لى فرصة التعرف عليه أثناء إقامتى فى باريس، كنت أقيم فى ضاحية فونتانى أوروز وأجاور فيها البروفيسور «جون لود» أستاذ تاريخ الفن بجامعة السربون وكانت لنا لقاءات كثيرة، وذات مرة حدثته عن اهتمامى بجون كوين وكتابه بناء لغة الشعر، فقال : يا لها من مصادفة سعيدة ! إنه من أعز أصدقائى، دعنى أرتب لقاء بينكما، وتم اللقاء فى منزله والتقينا بعد ذلك مرات عديدة، وتابعت جزءا من محاضراته وحلقات البحث التى كان ينظمها، وهنالك تعرفت على جزء من سر هذه السمة ؛ إن «كوين» ليس باحثا جيدا فقط، بل أيضًا «مدرس» جيد، يولى قضية الإفهام والتوصيل جزءا كبيرا من عنايته ولعل ذلك قد قاده فى بعض الأحيان فى الكتاب الذى بين أيدينا إلى لون من التكرار والإسهاب، وعندما تحدثت إلى المؤلف عن عزمى على نقل كتابه إلى العربية أعلن موافقته وسعادته، وقاده ذلك إلى أن يحدثنى عن بعض ذكرياته مع العربية، قال : «إن بينى وبين الفن العربى والشعر العربى نسبا خفيا، فأنا أطرب له وأتذوقه دون أن أفهمه، ومرد ذلك أننى ولدت فى الجزائر فى فترة الاحتلال الفرنسى، وولدت لأم كانت تشغل بتاريخ الفن الشعبى، وكانت تجيد اللهجة الجزائرية وتُعْنى بجمع الأغنيات الشعبية، وتغنيها لنا فى البيت فى كثير من الأحيان بصوتها وعلى عودها، ولقد أورثنى ذلك منذ الطفولة ميلا غريزيا إلى هذا الفن وإن كانت فرصة تعلم العربية لم تتح لى».

وقلت له : إن جزءا من الأسباب التى تدفعنى لترجمة كتابه إلى العربية أنه يوجد قدر غير قليل من التشابه فى الإطار العام بين طريقة نظرته إلى الشعر والطريقة التى اختطها من قبله بنحو ألف عام أحد علماء البلاغة العربية فى النظر إلى الشعر وهو عبد القاهر الجرجانى فى كتابه دلائل الإعجاز، ونظريته فى

النظم وتحدثنا فى هذا الأمر كثيرا ثم قادتنا جلسات أخرى إلى الحديث عن جذور نظريته هو فى بناء لغة الشعر فى الفكر الأوروبى، وحدثنى عن الجذور اللغوية التى تمتد إلى نظرية فرديناند دى سوسير وكتاباته التى أفاد منها مجمل دارسى اللغة ودارسى النقد اللغوى من بعده وأشار على نحو خاص من بين هؤلاء الدارسين الذين أفاد منهم إلى رومان جاكوبسون الذى تعد دراساته جسرا حقيقيا بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية، منذ كتب تحليله الشهير لقصيدة «القط» لبودلير سنة ١٩٦٢ ثم دراساته عن «قواعد الشعر وشعر القواعد» Gramaire de la poésie et poésie de la grammaire ثم مجموع دراساته التى نشرها بالإنجليزية وترجمت إلى الفرنسية سنة ١٩٦٣ بعنوان : Essais de linguistique général .

ويثور الحديث كذلك حول علاقة منهج النقد والتحليل المتبع فى «بناء لغة الشعر» بهذه الموجة التى سادت فرنسا فى النصف الثانى من القرن العشرين وعرفت باسم «النقد الجديد "La nouvelle critique" وضمت تحتها كثيرا من المناهج التى تنظر إلى العمل الأدبى من زاوية جديدة فى مقابل الزوايا الكلاسيكية للنقد فى القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، والتى كانت تتمثل فى التحليل التاريخى، أو التحليل البيوجرافى، أو التحليل الاجتماعى أو النفسى الخالصين، أو استنباط المواهب الإنسانية من خلال النصوص، أما اهتمامات النقد الجديد فتتوزعها ميادين أخرى مثل ميادين «علم ظواهر المعنى» عند دوبروفكسى، وعلم النقد النفسى عند شارل مورون (وهو مخالف للتحليل النفسى) وعلم الاجتماع الأدبى عند لوسيان جولدمان، ثم علم التحليل البنائى اللغوى عند شارل جينيت وتودروف ورولان بارت وجاكوبسون وبين هؤلاء يأتى جون كوين وكتابه الذى بين أيدينا، ولا أريد أن أتوسع هنا فى هذه النقطة أكثر من ذلك، كما لا أريد كذلك أن أستجيب للإغراء الذى تفرضه المناقشة فى هذه النقطة عادة من الإشارة إلى علاقة البنائية بالفلسفة ووضعها الذى

تحتله فى درجات سلم (الذات – الوجود – البناء) ولا ما إذا كانت من هذه الزاوية تبشر بالمستقبل العلمى المنظم للفكر الإنسانى أو تهدد بالقضاء على دوره وجعله مجرد ترس فى آلة كونية تدور فى «بناء» ونظام واحكام، لا أريد كما قلت أن أتوسع هنا فى هذه القضايا استجابة لمنهج مؤلف هذا الكتاب الذى أشرت إليه من قبل، والذى يقضى بألا يقدم للقارئ إلا الجرعة المناسبة التى يتطلبها المقام، والتى يكاد يطلبها هو بنفسه، وأعد بالعودة إلى تفصيل هذه القضايا فى دراسة مستقلة [١].

ولكننى أود أن أعود مرة أخرى إلى ذلك اللون من الحوار الذى أقمته مع المؤلف حول كتابه، والذى كان يساعد أحيانا على حل بعض مشاكل الترجمة العربية ذاتها، وأذكر هنا على نحو خاص تلك المشكلة التى اعترضتنى أثناء التمهيد للترجمة عندما وجدت المؤلف يشير فى الباب الخامس عند معالجة قضية «الربط» إلى أن الرومانتيكيين إذا كانوا قد أكثروا من إدخال الجمل الغريبة على السياق (المنطقى) فى مجرى البناء الشعرى، فإنهم ليسوا أول من ابتدع ذلك، ثم أضاف : (الدليل على ذلك هذه القصيدة العربية الجميلة من القرن الثالث عشر، والتى نقلها برنز شفج فى كتابه ميراث الكلمات وميراث الأفكار، والتى لا نستطيع مقاومة متعة اقتباس بعض منها هنا) ثم بدأ المؤلف فى إيراد جزء

---

(١) يمكن الإشارة هنا إلى بعض المراجع التى تناولت هذه القضية :

1- Les Nouveaux philosophes : Günther schiy paris- 1979.

2 - La philosphie au XX siécle : françois châtelet Paris- 1973.

3 - Qu'est-ce que le Stucturalisme ? Paris 1976.

4 - La linguistique stucturale : GC. Lepschy Paris 1976.

5 - comprendrele structuralisme : I.B.Fage, Paris 1968.

6 - Essais de linguistique générale : Jakobson Paris 1963.

7 - Semantique de la Posésie : T . Todrov paris 1979.

8 - L'analyse structurale du récit: R Barthes Paris 1981.

٩ – مشكلة البنية (مشكلات فلسفية) د.زكريا ابراهيم القاهرة ١٩٧٦ .

١٠– نظرية البنائية فى النقد الأدبى د. صلاح فضل القاهرة ١٩٧٨.

من النص، ووجدت أن هناك مشكلة تعترض الترجمة العربية على نحو خاص، فالترجمة الدقيقة تقتضى العودة إلى نص القصيدة العربية، والمؤلف ومن نقل عنه لم يشيرا إلى اسم الشاعر ولا إلى موطنه، واكتفيا بأنه من شعراء القرن الثالث عشر ومن الصعب تقليب دواوين الشعراء على امتداد مائة عام بحثا عن ثلاثة أبيات، ثم إن المؤلف نفسه لم يشر إلى الصفحة ولا إلى الطبعة التى رجع إليها فى كتاب «برنز شفج» وهو بالإضافة إلى ذلك كتاب طبع فى أوائل هذا القرن ونفدت طبعته . وشكوت إلى المؤلف هذه الصعوبات جميعا فاهتم بالأمر، وبحث فى مكتبته حتى عثر على نسخة من الكتاب عنده فأهداها إلى، وقرأت الكتاب حتى وصلت إلى الموضع الذى اقتبس فيه برنز شفج القصيدة، فإذا به يقول فى مقدمتها : «إنها قصيدة شرقية جميلة» دون أن ينص على أنها عربية، وحين أطلعت «جون كوين» على النص، قال لى : إنك لم تجد فقط حلا لمشكلتك، بل أهديت لى أيضا تصويبا لنص نقلته بالمعنى وسوف أثبت ذلك فى طبعتى التالية.

إذا كانت بعض مشاكل الترجمة يساعد على حلها الحوار بين المؤلف والمترجم فإن هناك مشاكل أخرى لا غنى عن أن يدير المترجم فيها الحوار بينه وبين نفسه ولغته حينا، وبينه وبين قارئه الذى ينتمى إلى تراثه الثقافى حينا آخر، وأول هذه المشاكل يتصل بالهدف والجدوى اللذين يتم على أساس منهما اختيار عمل بعينه لكى يقدم للقارئ العربى، ثم تأتى مشاكل أخرى تتصل بالوسائل التى يراها المترجم كفيلة بحقيق الهدف وتقريب الجدوى، ونود أن ندير معا حوارا حول كل من هاتين القضيتين .

وفيما يتصل بالنقطة الأولى فإن قضية جدوى الترجمة فى ذاتها – ودورها الهام فى إنعاش بل إيجاد ألوان رئيسية من الفكر والفن والأدب – قد حسمتها الحضارة العربية حين اختارت هذا الطريق فى نهضتيها القديمة والحديثة، وأكدتها ظواهر التطور فى تاريخ الفكر عندنا والتى أثبتت أنه كلما أغلقت النوافذ فسد الهواء الداخلى واعتل الجسد . لكنه فى إطار هذه المسلمة تبقى

هنالك درجات كثيرة على سلم اختيار ما نترجمه وعلى أساس منها تتفاوت درجات الجدوى العاجلة أو الآجلة الثابتة أو الطارئة وتزداد المسافة قربا ودقة وخفاء فيما يتصل بالأدب الحديث على نحو خاص، فنحن من ناحية، نستمد أو نحاول أن نستمد الهيكل الخارجى والقواعد النقدية لمعظم أجناسنا من مثيلاتها فى الآداب الأوروبية المسرح والرواية والقصة القصيرة والمقال وحتى الشعر الذى أصابه تطور هائل فى الشكل والوظيفة ووسائل الأداء، ولكننا من ناحية أخرى نحاول أن نحتفظ لهذه الأجناس بمذاقها الذى يربطها بقارئ معين ويصلها بتراث معين، ومن خلال القدرة على تحقيق التوازن بين هاتين الناحيتين تتفاوت درجات الجدوى فى اختيار المترجمات الأدبية .

ما الذى يجعل ترجمة كتاب يتناول «بناء لغة الشعر» أقرب إلى تحقيق الجدوى من خلال هذا المنظور؟

إن الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغته، يبدو أقرب مدخل يقود إلى جوهر الشعر وإلى جوهر الشعر الغنائى على نحو خاص، وإذا كان شعرنا العربى ينتمى فى مجمله إلى هذا اللون الأخير، فإن أبحاث «لغة الشعر» تبدو حميمة الصلة به، والذى يؤكد هذا أن النقد العربى القديم، انتهى فى قمة تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر وهى نظرية النظم التى نادى بها عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى أى بعد فترة طويلة من محاولات النقاد مع مناهج أخرى لم تكن لغوية خالصة وإن كان دور اللغة فيها واضحا، وعندما نقرأ فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا بعض العبارات التى تقدم مفتاح النظرية مثل قول المؤلف فى مفتتح الباب السادس : «نحن لم نتوقف ... عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به ... إن القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب «جاكوبسون» : أن المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركيبى للغة .. لم يعترف بها من قبل النقاد إلا نادرا وأهملت إهمالا يكاد يكون تاما من

قبل اللغويين، وإن الكتاب المبدعين، على العكس، عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها».

عندما نقرأ عبارة كهذه ترد على الذهن عبارة عبد القاهر المشهورة فى دلائل الإعجاز : «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه «علم النحو» وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها» [1] . بل إن مواطن التقارب قد تمتد إلى أبعد من هذا قليلا حين نرى «جون كوين» يحتفى أثناء مناقشة بناء الجملة الشعرية، بقضية الإسناد وزوايا الإسناد الخبرى ودور الصفة حين تتحول إلى خبر أو تبقى صفة أو تتحول إلى ما أسميناه بالنعت المقطوع على النحو الذى سيراه القارئ مفصلا فى ثنايا الكتاب، هذا الاحتفاء يذكر - وأقول فقط يذكر - باهتمام مقابل أقامه عبد القاهر فى دلائل الإعجاز لمباحث الإسناد والخبر والصفة ودورهما فى النظم : (مثلا : فصل فى القول على فروق فى الخبر : خبر جزء من الجملة، وخبر ليس بجزء من الجملة، ولكنه زيادة فى خبر آخر سابق له كالحال والصفة. ص ١٧٣ وما بعدها) وأيضا (مقالة فى الخبر وما يتحقق به الإسناد ص ٥٢٥ وما بعدها) وقد تُذكّر بعض مسائل الباب الخامس الذى عقده المؤلف هنا تحت عنوان «الربط» بما عالجه عبد القاهر تحت عنوان (القول فى الفصل والوصل : ص٢٢٢ وما بعدها).

إننى لا أريد أن أعقد هنا مقارنة بين كتابين يفصل بينهما ما يقرب من ألف عام وينتمى كل واحد منهما إلى حضارة مختلفة، وينطلق أولهما فى الأصل من باعث دينى وينطلق ثانيهما من بواعث مادية بل لا يقتصر الأول على الشعر وإن تعرض له على حين يكرس الثانى هدفه ومنهجه ونماذجه للشعر، ولكننى مع ذلك أردت أن أشير إلى أن معالجة الشعر من خلال «بناء لغته» تدخل فى نسيج اهتمامات الناقد العربى منذ ألف عام وقد يكون مجديا أن يقرأ الباحث والناقد

---

(١) دلائل الإعجاز : تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى : ص ٨١ .

والمتذوق العربى المعاصر صورة عصرية من هذه المعالجة مضافا إليها خلاصة التقدم الرائع الذى عرفته الدراسات اللغوية وكادت به تلحق بالعلوم التجريبية فى صرامة قوانينها وتقدم بذلك نموذجا لبقية ألوان الدراسات الإنسانية، وكيف أمكن استغلال حصاد هذه الدراسات هنا، ثم كيف أمكن الاعتماد على مناهج علم الاحصاء فى قياس ظواهر «علم الشعر» ورصد درجات التطور فيها وهو رصد بلغ فى دقته حدا يجعله صالحا للتطبيق على آداب أخرى مثل أدبنا كما حاولنا أن نثبت ذلك فى كثير من الهوامش والتعليقات التى صاحبت هذه الترجمة .

يتصل بقضية الجدوى كذلك منهج هذه الدراسة فى استخدام المصطلحات، وهو منهج قد يسهم فى تعديل فكرة بعض نقادنا عن «الحداثة» والحد من التطرف الذى يحدث غالبا فى هذا المجال، فالمؤلف هنا يعتمد طوال الدراسة على مصطلحات البلاغة القديمة «والنحو القديم» وأكثر المصطلحات شيوعا عنده تنتمى إلى هذين الحقلين ومن أمثلة ذلك :

مجاوزة	Ecart	استعارة	Méthaphore
إيجاز	Elips	إطناب	Redondance
قلب	Inversion	تضمين عروضى	Enjambement
وصل	Conjonction	فصل	Disjonction
تعريف	Determination	جناس	Alliteration

ومن الحق هنا أن يقال إن هذا ليس اتجاه المؤلف وحده ولكنه نزعة تشيع عند البنائيين بصفة عامة، فيكثر عندهم العودة إلى المصطلحات البلاغية التقليدية، مصطلحات أرسطو حتى ليمكن أن تسمى البنائية من هذه الزاوية بالأرسطية الجديدة néo - aristotélisme [1]، ومن الممكن لنا من خلال رؤية تجربة إنعاش المصطلحات القديمة وإعادة الحياة إليها، أن نفكر بدورنا فى إعادة النظر فى الكم الهائل من المصطلحات البلاغية والنقدية والنحوية

(1) Voir J. B. Fages Comprendre Je Struc. P. 103.

الموجودة فى تراثنا والذى لا يجرى على ألسنة نقادنا المحدثين إلا قليلا ويستبدلون به مصطلحات تظل فى الغالب غامضة وغير محددة، وعند إعادة النظر لن يقف الأمر عند قضية المصطلحات بل ينبغى أن يتعداها إلى طرح التساؤلات حول مدى إمكان الاستفادة العميقة من التراث وعلاقة ذلك بتحقيق معنى الحداثة .

ما الوسائل التى يمكن أن يتبعها المترجم لكى ينقل جدوى العمل من لغة إلى لغة أخرى ؟

هذه قضية شائكة فالمترجم المُدقِّق غالبا ما يقع بين فكَّى «الأمانة» و«الإفهام» وعليه أن يحفظ التوازن بينهما، وهذا التوازن تزداد دقته فى ترجمة الشعر على نحو خاص، والكتاب الذى بين أيدينا ملئ بنماذج الشعر الفرنسى التى قامت الدراسة العلمية عليها، وكان لابد لكى يفهم القارئ العربى «مغزى» القاعدة أن تنقل إليه بطريقة أو بأخرى «خاصية» النموذج الذى تقوم عليه القاعدة، وكان ذلك يدفعنى فى بعض الأحيان إلى أن أترجم الشعر شعراً، فعندما يورد المؤلف مثلا أبياتا للشاعر فرلين يتهكم فيها على القافية ومع ذلك تجئ الأبيات موزونة مقفاة بدقة، ينبغى أيضًا أن تكون الترجمة موزونة مقفاة، وعندما يورد المؤلف بيتا يعتمد على الجناس وتكرر حرف معين فيه ينبغى أن تشف الترجمة أيضا عن ذلك، وكذلك عندما يتعلق الأمر ببعض قواعد القافية وتفصيلاتها، لكن العثور على ترجمة شعرية دقيقة موحية ليس متاحا دائما . ومن هنا كنت ألجأ عندما يتعذر ذلك إلى أن أثبت الترجمة الحرفية والنص الأصلى أو أن أشير فى الهامش إلى بيت من الشعر العربى يقرب تصور القاعدة، على أن الترجمة الشعرية لم تكن ضرورية فى كل الأحوال فعندما يتصل الأمر ببناء الجملة الشعرية - لا بموسيقاها الداخلية أو الخارجية - تبدو الترجمة النثرية كفيلة بإفهام القاعدة .

فى كثير من الأحيان كنت ألجأ إلى إثارة قضايا موازية فى هوامش الدراسة تتصل بالشعر العربى، وتصلح هذه الدراسة - فيما أرى - لتكون منطلقا لإثارة بعض الأسئلة حولها، ولا شك أن هذه التعليقات لم تستنفد إلا جزءا قليلا مما يمكن أن يثيره دارسون آخرون من خلال قراءاتهم لهذه الترجمة أو لنص الكتاب الأصلى، ولقد أردت فقط أن أبين أن ذلك المنهج يصلح للتطبيق على شعرنا العربى وقد يساعد فى إيجاد مخرج لبعض المآزق التى تحيط بناقد الشعر العربى الحديث ودارس التراث على سواء .

ثم رأيت أن هناك إشارات كثيرة فى النص الأصلى إلى أسماء أعمال فنية أو كتب أو شخصيات أسطورية أو حقيقية ربما لم يعلق عليها المؤلف لعدم حاجة القارئ الفرنسى إلى ذلك التعليق وقد لا تكون لدى القارئ العربى درجة الألفة نفسها بهذه الأعمال فعلقت عليها فى هوامش الصفحات وأشرت إلى تعليقاتى بعلامة (*) وإلى تعليقات المؤلف بالأرقام .

على أن أكثر هذه الإشارات أهمية كان يتصل بأسماء الأعلام وقد وقفت أمام هذه الأسماء من زاويتين، الأولى تتصل بطريقة كتابتها بحروف عربية، والثانية تتصل بقدر المعلومات الواجب توافره لدى القارئ حولها لكى يتمكن من فهم ما يثار من قضايا تتصل بها، وبالنسبة للزاوية الأولى فالملاحظ أن اللغات الأوروبية، وربما الفرنسية على نحو خاص، لا يتوافق فيها النطق دائما مع الحروف المكتوبة، فكثير من الأسماء تهمل أو تبدل فيها حروف أثناء النطق وفى مقدمتها اسم المؤلف نفسه Jean Cohen الذى ينطق «جون كوين» دون أى نطق لحرف H وكذلك de Lisle دى ليل دون إشارة إلى S وأيضا Barthes بارت الذى لا يشار فيه إلى es إلا فى لهجة جنوب فرنسا أو Bailly بايى الذى ينطق بالياء مع كتابته LL وهكذا .. وكان السؤال هل يكتب الاسم بحروف عربية توافق الحروف الفرنسية أو النطق الفرنسى ؟ واخترت فى النهاية أن أكتبه أقرب ما يكون إلى النطق حسب تصورى ثم أن أضع مع ذلك فى المرة الأولى التى يرد فيها

اسم العلم بحروفه الفرنسية مع كتابته العربية حتى يكون ذلك عونا على تصحيح بعض ما يمكن أن أقع فيه من خطأ، أو من تقدير شخصى لتقصير حركة أو تطويلها أو إمالتها نحو إحدى الحركات العربية المألوفة والتى لا توافق بالضرورة نظام الحركات الفرنسية .

أما من الزاوية الثانية فقد رأيت أن الأعلام لا تتساوى جميعا فى أهميتها بالنسبة للقضايا الرئيسية الواردة فى الكتاب، ومن ثم اخترت نحو خمسين علما يمثلون الصلب الرئيسى الذى تتصل به فكرة المؤلف فى «بناء لغة الشعر» وقدمتهم للقارئ العربى فى شبه معجم صغير للنقد الأدبى الحديث، ولم أشأ أن أثقل بهم هوامش الصفحات فأفردت لهم ملحقا خاصا فى نهاية الكتاب .

بقى أن أشير إلى أن المؤلف لم يكن قد أعد فهرسا مفصلا لموضوعات الكتاب واكتفى بكتابة عناوين الأبواب الخمسة فى فهرسه الأخير، وقد اعتقدت أن مما يساعد القارئ أن أقدِّم له فهرسا مفصلا بجزئيات المسائل التى تضمنتها هذه الأبواب .

وبعد ... فإننى مدين بتقديم هذا الكتاب إلى القارئ العربى، لكثير من أساتذتى الذين تعلمت على يديهم أو قرأت لهم فى مصر أو فى فرنسا ولأسرتى الصغيرة التى توفر لى أكبر قدر من الرعاية يعين على العمل، ولأصدقائى الذين لا نكف معا عن إثارة النقاش المبدع المثمر حول كثير من قضايا الفكر وهموم الثقافة، إلى كل هؤلاء أقدم خالص عرفانى ...

واسأل الله أن يهدينا جميعا سواء السبيل ، ، ،

أحمد درويش

القاهرة فى ٢١ يناير سنة ١٩٨٥

مدخل
فى ميدان البحث ومنهجه

الشعرية علم موضوعه الشعر . وكلمة الشعر كان لها فى العصر الكلاسيكى معنى لا غموض فيه . كان تعنى جنسا أدبيا هو « القصيدة» التى تتميز بدورها باستخدامها للأبيات. لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين، أخذت الكلمة معنى أكثر اتساعا على أثر تطور يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية: بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذات هكذا أصبحت كلمة « الشعر» تعنى التأثير الجمالى الخاص الذى تحدثه « القصيدة» ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن «المشاعر» أو «الانفعالات الشعرية» . بعد هذا ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات، أصبحت كلمة «الشعر » تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، أطلق أولا فى الفنون (شعر الموسيقى، وشعر الرسم.. إلخ) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليرى Valery : نحن نقول عن مشهد طبيعى : إنه شعْرى، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة، وأحياناً نقول عن شخص ما: إنه شعرى [1] ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ تلك الحظة، وهو يغطى اليوم لونا خاصا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود .

ونحن لا نريد على الإطلاق أن نعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة «الشعر» ولا نعتقد أن الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود الأدب وأنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها فى مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة، بل إن من

(1) Propos sur La Poésie Pléiad, P. 1362.

الممكن تماما معالجة «شعرية عامة» يمكن تلمس أسبابها المشتركة فى كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التى يمكن أن تثير انفعالات شعرية [١].

لكننا لأسباب منهجية بحتة نعتقد أنه من الأفضل أن نحدد فى البدء حقل البحث وأن لا نعالج إلا الجوانب الأدبية - بالمعنى الحقيقى للمصطلح - من الظاهرة الشعرية، وهذا يعنى بالنسبة لنا تحليل الأشكال الشعرية فى اللغة وحدها فقط، فإذا استطعنا أن نحصل على نتائج إيجابية من هذا التحليل، فسيكون من الجائز محاولة الامتداد بها فيما وراء المجال الأدبى، ويبدو لنا من الناحية المنهجية أن من المعقول البدء بالخاص قبل معالجة العام، وأن نبحث عن الشعر (فى المكان الذى يبدو أنه - أفضل أماكنه إن لم يكن مكانه الوحيد) فى الفن الذى ولد فيه والذى أعطاه اسمه، فى ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصيدة . ومع ذلك فكلمة «القصيدة» نفسها ليست خالية من الغموض، فقد أصبح الآن شائعا أن يقال: «قصيدة النثر» وهو تعبير ينزع فى الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذى كانت تتمتع به حين كانت متميزة بأنها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلا من أشكال اللغة، تقليديا، ومقننا بدقة، كان للقصيدة لون من الوجود « القانونى» غير قابل للمعارضة، فقد كان يعد (قصيدة) ما وافق قواعد النظم، و«نثرا» ما لم يوافق هذه القواعد، لكن التعبير الذى يبدو متناقضا « قصيدة النثر» يجبرنا أن نعيد تعريف « القصيدة» .

نحن نعلم أن اللغة تحلل على مستويين صوتى ومعنوى [٢]، والشعر يخالف النثر فى خصائص موجودة على المستويين، أما خصائص المستوى الصوتى فقد قننت وسميت، نحن نسمى « الشعر » كل شكل من أشكال اللغة يحمل جانبه الصوتى هذه الخصائص، فهى تلاحظ للوهلة الأولى، وهى محددة بدقة وما زالت

---

(١) هكذا فعل على سبيل المثال - ميكيل دوفرين فى كتاب جذاب اسماه « الشعرية»
La Poetique, Paris, P.U.F. 1963.

(٢) المستوى المعنوى Semantique يطلقه اللغويون عادة بمعنى الدراسات المعجمية Lexical ، لكننا نعطيه هنا مؤقتا معنى أوسع يشمل أيضا الدلالة النحوية .

تمثل اليوم فى أعين الجمهور معيار الشعر، لكن الواقع أن هذه الخصائص ليست هى وحدها خصائص الشعر، فعلى المستوى المعنوى أيضا توجد سمات خاصة تمثل رافدا ثانيا للغة الشعرية، وهذه السمات كانت بدورها موضع محاولات للتقنين على يد « البلاغيين» . وإنه مع ذلك لأسباب ينبغى تحليلها ظل «قانون» البلاغة اختياريا، على حين كان «قانون» الوزن إجباريا، وظلت صفة «شعرى» لمدة طويلة مواجهة لصفة «بلاغى»، وظل الحجم الهائل للكلام «الموزون» وحده فقط، يشهد بالتمييز الكبير الذى حظيت به بصفة عامة الخصائص الصوتية الخالصة للفن الشعرى.

وأيا ما كان الأمر فإن القضية الرئيسية، هى أن اللغة لديها سبيلان للأداء الشعرى، إن هذين السبيلين ظلا مستقلين، وإذا كان « الكاتب» الذى يهدف إلى أداء شعرى دقيق يظل حرا فى أن يجمعهما معا أو على العكس يستخدم أحدهما دون الآخر، فإنه نتيجة لذلك يمكن أن نميز ثلاثة أنماط من القصيدة :

الأول : يعرف تحت اسم «قصيدة النثر»، ويمكن أن نسميه «قصيدة معنوية» فهو فى الحقيقة لا يلعب إلا على وجه واحد من اللغة الشعرية، ويترك الوجه الآخر من هذه اللغة غير مستغل، إلى هذا النمط تنتمى مؤلفات مقدسة من الناحية الجمالية مثل Les chanson de Maldorn (*) أغنيات مالدورن أو Une Saison en enfer (**) فصل فى الجحيم مما يؤكد أن الرافد المعنوى الكافى وحده يمكن أن يخلق الجمال الشعرى، ويبدو الأمر على العكس بالنسبة للنمط الثانى، الذى يمكن أن نسميه «قصيدة صوتية» لأنها لا تستغل إلا الرافد الصوتى للغة الشعرية، حيث لا يمكننا أن نصنف تحت هذا النمط أى إنتاج أدبى مهم، وكل ما ينسب إليه هو إنتاج النظامين من الهواة قليلى الخبرة الذين يقنعون بإضافة القافية والوزن

(*) ملحمة نثرية للكاتب الفرنسى إيزيدور دوكاس المعروف بكونت لوتريمون (١٨٤٦– ١٨٧٠) طبعت فى ست أغنيات (١٨٦٨ – ١٨٦٩) فى شكل كابوس سادى تنفجر منه الثورة المطلقة على نظم المجتمع. (المترجم).

(**) مجموعة مقالات للشاعر الفرنسى رامبو. (المترجم)

إلى كلام يظل من الناحية المعنوية نثرا . ومن هنا جاءت التسمية الازدرائية لهذا النوع «النثر الموزون» وهى تسمية يبدو أنها تحدث فى مراتب العطاء الشعرى تمييزا ليس فى صالح الجانب الصوتى « الوزن».

لكن القصيدة بالنسبة لنا ليست فى تقييم جوانب العطاء الشعرى من خلال مقارنة أحد مستوييه بالآخر، فأيا ما كانت قيمة كل منهما على حدة فإن الواقع أنهما ظلا يستخدمان معا من خلال التراث الشعرى الفرنسى، وأنهما عندما يجمعان معا روافدهما ينتجان ذلك اللون الذى يرتبط على الفور فى نفوسنا باسم «الشعر» كما نجده فى «أسطورة القرون La Legend des Siecles(•) أو أزهار الشر Les Fleurs du Mal(••) وهذا ما يمثله النمط الثالث من القصيدة وما يمكن أن نسميه بالشعر «الصوتى – المعنوى» أو بالشعر الكامل .

هذا التصنيف يمكن أن نتصوره بسهولة فى الجدول التالى :

النمط	صوتى	معنوى
قصيدة النثر	–	+
النثر الموزون	+	–
الشعر التام	+	+
النثر التام	–	–

لقد أدخلنا فى هذا الجدول النثر التام الذى يستحق وحده اسم النثر فى مواجهة الشعر الكامل أو « الشعر» فقط، وإننا مع ذلك لكى نشير إلى اللغة غير المنظومة حتى ولو كانت من الناحية المعنوية «شعرية» سوف نحافظ على استعمال كلمة «النثر» متابعة للتقاليد معتمدين على المواجهة السياقية بين المنثور والمنظوم بين النثر والشعر لكى نبدد كل غموض .

(•) فيكتور هيجو .

(••) بودلير .

إذا كنا قد حصرنا هنا مجال تحليلنا فى « قصيدة الشعر» فقد كان ذلك امتثالا لقاعدة منهجية تتطلب تناسق المادة المطروحة للملاحظة، ولا يبدو لنا ونحن نفعل هذا أننا نخاطر بتضييق النتائج، ففى «قصيدة النثر» فى الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التى توجد فى قصيدة «الشعر» ليس هناك شك فى أن الشاعر فى «قصيدة النثر» متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكى يلعب على رافد المستوى المعنوى، فليس من السهل – وخاصة فى اللغة الفرنسية – أن يطوع الشاعر اللغة تماما كما يريد مضحيا بقيود الوزن والقافية– وهكذا أخذ فاليرى على بودلير (Baudelaire) أنه دفن «خادمته ذات القلب الكبير»(*) فى «مكان معشوب خطير»(**) لكى تتسق القافية مع كلمة «غيور»(***) فى البيت التالى، مفضلا بهذا « القافية» على المعنى ومع ذلك فإنه يبدو لنا أنه فى أغلب الحالات عرف كبار شعرائنا أن يطوعوا وينسقوا بين جانبى القوة الشعرية، وإننا لن نفقد شيئا حين نحاول أن ندرس المستوى المعنوى عند هؤلاء الذين قبلوا العبودية القاسية للنظم لكيلا ينقصوا شيئا من إمكانيات أدواتهم .

كل اختيار للمادة موضوع الملاحظة (فى أى بحث) يحمل فى ذاته جانبا من المجازفة لا يمكن تلافيه، و«العينات» ينبغى أن تستجيب لقاعدتين متناقضتين أن تكون «ضيقة» بطريقة كافية بحيث تسمح بإعطاء مؤشرات . ونحن حين حددنا دراستنا فى «قصيدة الشعر» وضعنا حدا أول، وسوف نضع حدا ثانيا حين نخصص ذلك الشعر بالشعر الفرنسى، وليس من شك فى أنه لكى نبنى نظرية «شعرية النص الأدبى» تكون جديرة بهذا الاسم، ينبغى أن نعزل الخصائص المشتركة فى كل القصائد، فى عدة لغات، أو عدة ثقافات، لكنه فى مثل هذا المجال الذى لم يكد يطرق، يبدو مبدأ تناسق المادة الملاحظة أكثر

(*) Sa Servernte au grand Coeur.

(**) Hamble Peleouse.

(***) Jalouse.

إلحاحا، وتبدو وحدة لغة هذه المادة مهمة فى المقام الأول فإذا خلصنا إلى نتائج من دراسة على الشعر الفرنسى، فسوف يكون هذا فى ذاته نتيجة عظيمة القيمة، يمكن أن يمتد طموحها بعد ذلك إلى محاولة الاتساع بها إلى قصائد أخرى فى لغات أو ثقافات أخرى .

* * *

لقد حددنا الآن بالدقة موضوع بحثنا - وهو «قصيدة الشعر» فى اللغة الفرنسية من جانبيها الصوتى المعنوى وبقى أن نحدد الآن منهجنا.

هناك - كما قال ايتين سوريو (Etienne Souriau) نمطان من الجمال أحدهما يسمى «الجمال الفلسفى» والآخر يمسى «الجمال العلمى» (1)، وفى داخل هذا النمط الثانى، تأمل محاولاتنا هذه أن تجد لها مكانا وكلمة «العلم» تبدو بالتأكيد لونا من « الزهو» لكنها تكون كذلك حين يقصد بها الحكم مسبقا بقيمة النتائج، ولا تكون كذلك حين يراد بها فقط الخضوع لقوانين المنهج، نحن نعنى بكلمة «علمى» فقط الاهتمام بأن يعتمد التحليل إلى أبعد حد ممكن على ملاحظات واقعية .

هنالك حقيقة مبدئية ينبغى فى رأينا الانطلاق منها وهى وجود قسمين هما النثر والشعر وإلى أحدهما بالضرورة ينتمى - باتفاق الآراء - أى نص مكتوب فى اللغة . هدف الدراسة الشعرية إذن يمكن أن يصاغ فى عبارات بسيطة: معرفة الأسس الموضوعية التى يعتمد عليها تصنيف نص ما فى هذا القسم أوذاك هل هناك خصائص توجد فى كل ما يدخل تحت « الشعر» ولا توجد فى كل ما يدخل تحت «النثر» ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فما هى تلك الخصائص ؟ هذا هو السؤال الذى ينبغى أن تجيب عليه أى دراسة «للشعر» تطمح أن تكون علمية .

إن الطريقة التى طرحنا بها القضية تستلزم اتباع منهج معين، فمادة البحث عندما تكون متعددة الروافد تستلزم بالضرورة اتباع منهج مقارن، والأمر

(1) Propos Prélimintaire in sceince de L'Art.n -1 1965.

بالنسبة لنا متعلق بمواجهة القصيدة بالنثر، وبما أن النثر هو المستوى اللغوى السائد يمكن أن نتخذ منه المستوى العادى[1] ونجعل الشعر – مجاوزة – تقاس درجته إلى هذا المعيار، ومصطلح «المجاوزة»[*] Ecart هو الذى اختاره شارل برينو Ch. Bruneau وفاليرى عند الحديث عن الأسلوب، وهو ما يستعمله أيضا معظم المتخصصين اليوم . وإنَّه فى الحقيقة مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا، وأن نُعَرِّف الأسلوب بأنه «مجاوزة» فنحن لا نحدد ما فيه بل ما ليس فيه، فنقول الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى «قوالب» مستهلكة. لكن يبقى أن الأسلوب على النحو الذى يستخدمه الأدب، له قيم جمالية، وهو «مجاوزة» بالقياس إلى المستوى العادى، فهو إذن خطأ، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مراد». المجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع، وما ينبغى عمله هو التخصيص، بأن نقول: لماذا تعد ألوان من « المجاوزة » جمالية دون ألوان أخرى؟

وإن مصطلح «المجاوزة» مع ذلك، يحتفظ بقيمة عملية مؤكدة، وهو لا يمكن إحلال غيره محله فى هذه العملية التمهيدية التى يقوم بها علماء الأسلوب والتى سماها شارل بايى Charles Bailly مؤسس هذا العلم «رسم الحدود » لظاهرة الأسلوب . لابد قبل أن نعرف ما « المجاوزات» لابد أن تكون لدينا القدرة أولا على تجسيدها باعتبارها مجاوزات وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال المقارنة مع «المستوى » العادى . سوف نعتبر إذن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، القاعدة الأساسية التى سيبنى عليها هذا التحليل هى أن الشاعر

---

(١) لا يقصد هنا بالمستوى العادى norme اعطاء معنى لقيمة– ، لكن فقط يقصد جعله الشيء المقارن به فى مقابلة المقارن وهو الشعر .

(*) ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح « المجاوزة » واضعين فى الاعتبار المصطلحات المقابلة فى البلاغة العربية ، وأولها كلمة « المجاز » بمعنى طرق التعبير التى تجرى على نسق غير النسق العام، كما استعملها أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة فى التراث العربى وهو كتاب «المجاز» لأبى عبيدة معمر بن المثنى ت ٢٠٨ هـ قبل أن يتحول المصطلح إلى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد. (المترجم).

لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وأن لغته «غير عادية» إن الشيء غير العادى فى هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى «الشعرية» وهى ما يُبْحَثُ عن خصائصه فى علم الأسلوب الشعرى .

إن الأسلوب حقيقةً يعتبر غالبا «مجاوزة فردية»، طريقة فى الكتابة خاصة بمؤلف واحد، وقد عرفه بايى نفسه بأنه «تحول فردى فى الكلام»، وعرفه ليوسبتيزر Léo Spitzer بأنه تحول فردى بالقياس إلى المستوى العادى، وقد فسرت عبارة بوفون Buffon المشهورة « الأسلوب هو الرجل» غالبا فى هذا الاتجاه، وإن أحدًا دون شك لا يستطيع أن يرفض تطبيق المصطلح على اللمسات الشخصية لكل شاعر على طريقته التى يتفرد بها ويعرف بها بيننا، لكننا نستطيع أن نعطى لكلمة الأسلوب مفهوما أكثر اتساعا، وذلك المفهوم كان – من ناحية أخرى – المعنى الأول لها . نحن نعتقد – على الأقل كفرض منهجى – أنه يوجد فى لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغييرات الفردية، لنقل إن هذا القدر سبيل موحدة للمجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى، أو قاعدة كامنة فى هذه المجاوزة نفسها، وهل «الوزن» فى الواقع إلا «مجاوزة» مقننة، قانون للتحول، بالقياس إلى المستوى العادى الصوتى للغة المستعملة؟ وعلى المستوى المعنوى يوجد أيضا بنفس الطريقة قانون للتحول مواز لقانون الوزن، إذا لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة، فإن ذلك لا يعنى أن وجوده أقل، منبثا فى المضامين المختلفة، إن الشعر على هذا الأساس يمكن أن يعرف على أنه نوع من اللغة، وإن «الشعرية» هى حدود الأسلوب لهذا النوع، وهى تفترض وجود «لغة شعرية » وتبحث عن الخصائص التى تكونها .

وتعريف كهذا يحمل مزايا منهجية كثيرة، فهو فى الواقع يسمح للشعرية «أن تبنى نفسها كعلم» كمىّ، فقضية « المجاوزة » تؤكد تقاربا ملحوظا بين «الأسلوبية» و «الإحصاء»، الأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية وعلم الإحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامة، وهذا يسمح بأن نطبق على العلم

الأول نتائج العلم الثانى، والظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر . يقول جيرو P.Guiraud إن الأسلوب مجاوزة تتحدد بطريقة كمية بالقياس إلى المستوى العادى للغة[1] . وهذا التعريف ينطبق على الأسلوب الفردى لكنه ينطبق أيضا على الأسلوب النوعى، والأسلوب الشعرى سيكون هو «متوسط المجاوزة» لمجموعة من القصائد يمكن انطلاقا منها من الناحية النظرية قياس «معدل الشعرية» فى قصيدة ما .

إن الدراسة الإحصائية للأسلوب تتطلب خطوتين، إحداهما تبين خصائص الظاهرة والثانية قياسها، فليست كل المجاوزات ناتجة عن الظاهرة الأسلوبية فإذا لاحظنا مثلا شيوعا كبيرا للكلمات ذات المقطع الواحد فى الشعر عنها فى النثر، فليس معنى هذا بالضرورة أن الكلمات القصيرة تتميز بخصائص أسلوبية معينة، بل إن هذا الشيوع يمكن أن يكون ناتجا عن طواعية «الوزن» لهذه الكلمات القصيرة ويكون الشيوع إذن نتيجة محتملة لظاهرة عروضية . ينبغى إذن قبل أن نحصى أن نعلم ماذا سنحصى ونحن نعتقد أن المشكلة الحقيقية للأسلوب ذات طابع كيفى وليس كميا[2] . الخطوة الرئيسية فى دراسة « الشعرية» هى تحديد خصائص الظاهرة، وهو تحديد تم دائما على أساس المناهج العادية القائمة على الحدس، بل إننا نجد حتى فى بعض الأحيان - كما هو الحال عند ليستزر - دعوة إلى ضرورة وجود «تعاطف» بين المحلل والنص الذى يدرسه، لكن المنهج الذى نطرحه هو منهج اكتشاف وليس منهج استدلال، فحين تنتج من الملاحظة الظاهرة المفتاح نبدأ فى التأكد من أننا لم نخطئ، وإننا حقيقة أمام

---

(1) Problemes et méthodes de la Statistique linguistique P.U.F. 1961. P. 19.

(2) A. J. Greimas Linguistique Statistique et linguistique Structural, October. 1962 (in La Francais moderne).

ملمح خاص لمؤلف ما ومؤلفات أخرى، وبين هذا النوع وأنواع أخرى، وانطلاقا من وجود «مجاوزة» ذات تردد له معنى من الناحية الإحصائية، يمكن فقط أن نحول إلى حقيقة – ما لم يكن إلا فرضا على مستوى الحدس أو المشاعر . لقد أطلق موريس جرامون Maurice Grammont الذى ليست حساسيته الشعرية موضع شك، مصطلح «التناسق الشعرى» على الشعر الذى فيه علاقة بين الصوت والمعنى، لكن المراجعة الإحصائية لهذا الفرض أثبتت عدم اطراده، وهذا بالتأكيد لا يهدم نظرية جرامون، ولكنه يجعلها فقط مجرد فرض قابل للمراجعة والتحقيق(١).

وفيما يخصنا فإن العون الذى نطلبه من علم الإحصاء ليس متمثلا فى أن يعطينا هو نفسه مفاتيح الشعر، ولكن فى أن يمحص فرضا يبدو لنا من خلال التأمل فى مجموعة الأمثلة المنتقاة، لكن المثل فى ذاته لا يدل على شىء، فحين تكون الظاهرة الملاحظة كبيرة إلى حد ما، يمكن دائما وجود أمثلة على نظرية ما وإذا أخذنا مثلا ظاهرة القلب L'inversion البلاغية، فإن لنا الحق أن نظن أنها ملمح من ملامح الاستعمال الشعرى، لكن كيف يمكن أن نؤكد ذلك إذا لم نتحقق من أن «القلب» يتمثل فى قصيدة الشعر بلون من «المجاوزة» ذى تردد يعتد به من الناحية الإحصائية ؟

إن تطبيق المنهج الإحصائى يثير المشكلة –الشائكة دائما– حول تجميع «عينات» تصلح لأن تكون ممثلة لمجمل الظاهرة المدروسة، والمجمل هنا، هو كل القصائد التى طبعت أو عرفت (منسوبة إلى الفترة المدروسة) ويبقى اختيار النماذج الممثلة من بين هذا الكم، وكلما كانت النماذج المختارة أكثر، كان حظ تمثيلها للمجموع أكبر، لكننا ينبغى أيضا أن نضع فى الاعتبار الضرورات

---

(١) تنطبق نفس الملاحظة على تحليل جاكبسون وليفى ستروس لقصيدة بودلير «القط» ، فحول هذه السونيتا نطبق بعض هذه الملاحظات بالتأكيد، ولكن البعض الآخر ربما كان صدفويا ، وكيف يمكن معرفة ذلك إذا لم يكن لدينا منهج للمراجعة والتحقيق.

التطبيقية، فأن تحصى ظاهرة سهلة الملاحظة ولا خلاف عليها كالقافية هذا أمر سهل، لكن الأمر يبدو مختلفا عند إحصاء الاستعارات حيث ينبغى فى كل حالة إجراء تحليل معنوى، وإننا لهذا السبب حددنا اختيارنا فى تسعة شعراء.

وإذا وضعنا فى الاعتبار الثراء الواسع للشعر الفرنسى، والمحدودية النسبية للنماذج المختارة ، فإن احتمال المجازفة الذى يصاحب كل اختيار للنماذج، يزداد هنا بطريقة ملحوظة، وإننا لكى نبعد مخاطر هذه المجازفة إلى أبعد حد ممكن قد اتبعنا هنا المبدأين التاليين :

المبدأ الأول هو إبعاد كل منظور معيارى ؛ إن علم اللغة أصبح علما بدءا من اليوم الذى توقف فيه عن فرض قواعد سابقة يلاحظ على أساسها الظواهر وعلم الجمال لابد أن يتخذ الموقف نفسه، ينبغى أن يصف لا أن يحكم، لكنه فى مجال الجماليات يتحتم التقدير، ما دمنا لا نعترف للعمل بأنه عمل فنى إلا إذا كان جميلا، والعمل الذى يفقد هذه الصفة، أو يكون قبيحا لا يدخل فى دائرة الجماليات وعلماء الجمال لا يستطيعون أن يلاحظوا إلا الأعمال التى حكم عليها بأنها جميلة، ويبدو أن هذا العلم قد دخل فى حلقة مفرغة وهو لا يستطيع الخروج منها فيما نرى إلا إذا فصل بين « الحكم » و « الوصف » كما يقول بيوسرفيان Pieu Servien إن الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما «الانتقاء» و«الملاحظة»، وينبغى لكى تتم الموضوعية المطلوبة ألا يكون «المنتقى» هو «الملاحظ» فإنه ينبغى أن يترك مهمة « الانتقاء » إلى شخص آخر، ما دام عالم الجمال يقوم بدور الملاحظ .

نتيجة لذلك فإننا تركنا هذه المهمة للجمهور العريض أو ما اصطلح على تسميته بالأجيال، وفى بعض المراحل فإن جانبا من هذا الجمهور يمكن أن يخطئ ولفترة معينة لكن لا يمكن أن تخطئ الأجيال كلها خطأ متواصلا وما دام الجمال ليس قيمة خاصة بالعمل الأدبى فى ذاته، ولكنه صفة نطلقها على قدرته

على إيقاظ المشاعر الجمالية فى النفس، فإن من الممكن أن تكون هناك كثير من الأعمال الأدبية الجميلة لم تكتشف لكن الاحتمال قليل فى أن يكون كثير من الأعمال التى اشتهرت بأنها جميلة ليست كذلك . لقد اخترنا إذن شعراءنا بين الذين تأصل مجدهم فى تاريخ الأدب الفرنسى وهذا الاختيار ليس اختيارنا فنحن ككل الناس لنا تذوقنا وشعراؤنا المفضلون لو أننا حكمنا ذلك فلربما اختلف الاختيار، لكنه بدا لنا من الأدق الاعتماد على الذوق العام الذى يبقى المعيار الوحيد الموضوعى فى مجال القيمة .

المبدأ الثانى فى الاختيار هو التناسق بين « العينات» الملاحظة، فكلما كانت المادة المدروسة متناسقة، ازدادت فرصة التعرف على الملامح المشتركة وبما أن خاصة الشعر هى اللغة، فينبغى بالتأكيد أن تكون موجودة فى شعر كل اللغات، لكن البدء باستخلاص هذه الخصائص المشتركة من خلال شعر غنى متنوع كشعرنا سوف يشكل فى ذاته نتيجة طَموحًا .

من المفروض أن يستلزم تناسق المادة «تزامنها» والعينات كما يقول رولان بارت Rolland. Barthes ينبغى أن تستبعد إلى أقصى حد العناصر التتابعية، وينبغى أن تتوافق مع حالة نظام، مع «لحظة من التاريخ»[1] وإنه مع ذلك، يبدو لنا أن من المهم ملاحظة الحالة التطورية للشعر الفرنسى فى فترات مختلفة من تاريخه، وهنا نطرح قضية تناسق اللغة نفسها، فإن لغة ما لا توجد – بصفة رئيسية – إلا خلال لحظة من الزمن، ومن المكن أن توجد «مروحة» زمنية تتابع فيها اللحظات لكن بشرط أن يكون التغيير الذى حدث فى اللغة قليلا بصفة نسبية خلال الفترات المدروسة، كل هذه الاعتبارات المختلفة جعلتنا فى النهاية نقرر تناول ثلاثة عصور بينها قدر من التشابه من حيث اللغة، وقدر من التفاوت من حيث الجمال الخاص بكل منها، وهى العصور التى عرفت فى تاريخ

(1) Elements de Semiologie in "Communication" N. 4.

الأدب بالتسمية العامة الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية ومن داخل كل عصر اخترنا ثلاثة شعراء .

– كورنى، راسين، موليير Corneille, racine, Moliere

– لامارتين، هيجو، فينى Lamartine, Hugo, Vigne

– رامبو، فيرلين، مالارميه Rimbaud, Verlaine, Mallarme

ونحن نعتقد أننا بهذا لا نغطى، مدارس وحركات شعرية شديدة التنوع فقط، وبل أيضا «أجناسا» شديدة النوع، الشعر الغنائى، المأسوى، الملحمى، الهزلى ... إلخ وأنا نجمع بذلك «مادة» تعتبر فى وقت واحد متناسقة تصلح للبحث، وواسعة تسمح بإعطاء الدلالات(١).

هذه المادة يمكن أن تقدم لنا مزية أخرى، ذلك أنها تمتد على ثلاثة عصور متتابعة و تسمح بأن يقارن الشعر بنفسه من خلال تاريخه، وأن يلاحظ التحول من خلال ذلك . وسوف نرى أن هناك ظاهرة تتضح خلال الدراسة وهى فى رأينا ذات مغزى هام وهى أن خصائص لغة الشعر تزداد نسبتها بطريقة مطردة فى كل عصر بالقياس إلى سابقه فى أغلب الحالات، كيف ينبغى أن نفسر هذه الظاهرة؟ فيما يتصل بنا نحن نرى أن ذلك تأكيد لصحة «الخاصية» المكتشفة .

إذا كانت «المجاوزة» هى الشرط الضرورى لكل شعر، فإنه من المؤكد أن المفهوم الجمالي للكلاسيكية لم يكن شديد التحمس لاستغلالها، ففى عصر كعصرنا، تعد الأصالة والتفرد قيمة جمالية فى ذاتها وفى العصر الكلاسيكى كان العكس صحيحا. المستوى العام كان هو «القيمة» والمجاوزة لم يكن مسموحا بها إلا فى حدود ضيقة معترف بها من قبل التقاليد، وجرأة اللغة كانت

---

(١) هذه المادة بها كثير من أوجه النقص ويبقى على الباحثين الذين يستخدمونها أن يضيفوا إليها لكى يصلوا إلى إلغاء النتائج الجمالية أو تأكيدها .

تقمع بحدة وغالبا ما يكون ذلك من خلال الصوت الرسمى للأكاديمية ولنأخذ على هذا مثلا أورده ج أنطوان[1] G. Antione خاصا بحروف العطف فإنه يقال: «بول، بيير وجاك» لكن اللغة الأدبية تقول «بول وبيير وجاك» هنا لون من «المجاوزة» يعد فى وقت واحد محدودا ومتوقعا ويصنع أسلوب لغة خاصة فى إطار اللغة العامة . لكن المجاوزة الحقيقية فى هذا المثال هى التى تقطع تماما تصور «المستوى العادى» حين تقول : «بول وبيير، جاك» وإذا سمح الشاعر لنفسه بمجاوزة كتلك كما قال دى بورت Des portes .

وجهى الشاحب وصوتى، عينى التى تبكى بلا انقطاع

جرى تذكيره على الفور بأنه جاوز النظام، والأدهى أن يذكره بذلك شاعر آخر هو مالارميه، وفى مثل هذه الظروف يمكن الذهاب إلى حد القول بأن التصور الجمالى الكلاسيكى كان ضد الشعرية، وأنه إذا كانت عبقرية مبدع مثل راسين أو لافونتين Lafontaine قد استطاعت أن تزحزح قليلا هذه العقبة، فإن فن الشعر لم يستطع حقيقة أن يتضح إلا فى جو الحرية التى كان للرومانتيكية جدارة إدخالها فى الفن .

ونضيف إلى هذا أن كلمة «الشعر» بالمعنى الحديث للمصطلح، وهو الذى يقصد منه الإشارة إلى طبقة محددة من الجمال (الشعرى) لم تكتسب هذا المعنى إلا بدءا من العصر الرومانتيكى بالتحديد، إن الرومانتيكية لم تبتدع الشعر ولكن يمكن القول بأنها اكتشفته، كتب جون وال Jean Wahl لقد أصبح الشعر أكثر فأكثر ذا وعى بنفسه وبجوهره، كانت الكلاسيكية شعرا غير واع بنفسه لكن الشعر الرومانتيكى، تعرف على نفسه كشعر[2]. ومن هذه اللحظة، لحظة اكتشاف الخواص الجمالية الدقيقة للشعر، كان من الطبيعى أن يزداد التلاؤم بين الوسائل الشعرية والوظيفة الشعرية شيئا فشيئا، فبدءا من الرومانتيكية تطور الشعر

(1) La Coordination. P. 64.

(2) Poésie, penseé, Perception. Paris. 1918 P.24.

نحوما أسماه فاليرى وبريمو Bremond «الشعر الخالص» وفى الحقيقة أمام شعورنا المعاصر نجد أن كلمة «شاعر» أكثر التصاقا بالتأكيد برامبو أو مالارميه أكثر منها بكورنى أو موليير، والتزايد الذى يؤكده الإحصاء للخصائص التى لم تكن مباحة يعيد تأكيد ذلك الإحساس الشعورى، إن الشعر يبدو أكثر فأكثر «شعريا» كلما تقدمنا مع تاريخه، وهى ظاهرة ربما أمكن تعميمها، وربما ساعدت على تحديد المفهوم الحديث للجمال، حيث يلاحظ أن كل فن يشهد لونا من «الاستقطاب» خلال لون من الاقتراب التى يتزايد دائما نحو الشكل الخالص المميز لذلك الفن، الشعر نحو الشعرية الخالصة، والرسم نحو الفن المجرد وخصائص الرسم الخالصة، لكن هذا تصور نظرى لانريد أن نربط به تحليلنا، فالمنهج الإحصائى الذى أثبتناه - هنا أيا كان التفسير الذى يعطى له - يؤكد التطور المتزايد لبعض الخصائص اللغوية خلال ثلاثة عصور فى تاريخ الأدب، وهى ظاهرة تعد فى نفسها نتيجة مهمة .

تبقى أمامنا مشكلة منهجية أخيرة ؛ نحن نريد مقارنة الشعر بالنثر ونحن نعنى بالنثر - مؤقتا - اللغة المستعملة، أى مجموع الأشكال، الأكثر ترددا من الناحية الإحصائية فى لغة جماعة ما، وإن الاستعمال من هذه الزاوية، هو الحكم الجيد على ما هو نثر وما ليس بنثر، ويكفى أن يترك المرء على سجيته لكى يقول نثرا كما فى هذا النص (*) :

مسيو جوردان : وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا ؟

مدرس الفلسفة : نسميه «نثرا» .

مسيو جوردان : ماذا ! عندما أقول لنيكول : أعطنى شبشبى وأعطنى طاقيتى الليلية، يكون هذا نثرا .

مدرس الفلسفة : نعم يا سيدى .

(*) النص مقتبس من مسرحية البرجوازى النبيل لموليير.

لكن مبدأ التناسق يلزمنا أن نقارن الشعر المكتوب بالنثر المكتوب، وإذن فإن الترك على السجية إذن لا يصلح معيارًا هنا، وإن أحدا فى الواقع لا يكتب على سجيته فالكتابة تقتضى دائما حدا أدنى من الإعداد ومن الجهد، وكتابة رسالة صغيرة تجعلنا نتجه قليلا نحو الأسلوب وكل لغة «مكتوبة» تسعى لأن تكون «كتابة» واشتقاق المعنى الاستعارى الثانى من الأصل الأول، ذو دلالة، وإن هناك بالتأكيد أنماطا متعددة من الكتابة مثل كتابة الروائيين، وكتابة الصحفيين وكتابة العلماء، إذا اكتفينا بالإشارة إلى أشهر الأنماط، فأيها يمكن أن نختاره لكى يكون «المستوى العادى» الذى يقاس إليه؟ بالتأكيد ينبغى الاتجاه إلى الذين يكتبون بأقل قدر من الاهتمام الجمالى أى إلى العلماء ولا نقول إن « المجاوز» فى لغتهم لا وجود لها، ولكننا نقول إنها تمثل الحد الأدنى.

تعريف الأسلوب بأنه مجاوزة، يخرج به فى الواقع من دائرة الأنماط التى يحكمها قانون« الوجود التام أو العدم المطلق» نثر أو لا نثر. فاللغة الطبيعية واللغة الفنية هما قطبان يستقر بينهما على درجة تتفاوت بعدا وقربا من أحد القطبين أو من الآخر، الإنتاج المكتوب المحمل بالمشاعر، والنثر الأدبى له دون شك وسائله الخاصة، لكننا سوف نرى أنه يستخدم استخداما واسعا الوسائل الخاصة بالقصيدة . بين النثر والشعر الرومانتيكى تحسب الفروق من الناحية الكمية أكثر من الناحية الكيفية، حيث يتميز كل لون بكمية تردد للخصائص «المجاوزة» وكمية التردد يمكن أن تكون قليلة جدا بين قطعة نثر لشاتوبريان Chateau briand وبين مقطوعة مما اصطلح على تسميته بقصيدة النثر، والحدود هنا شديدة الغموض لكن الشعر التقليدى وحده هو الذى يمكن أن يخضع لقانون الوجود التام أو العدم المطلق (شعر أو لا شعر) فهذا النص إما أن يكون مقفى أو لا، لكننا سنرى أن صرامة هذا القانون نفسه ليست إلا صرامة ظاهرة للوهلة الأولى، وأن قوانين الوزن نفسها توجد فيها درجات مختلفة وعلى المستوى

المعنوى لم تتحقق المجاوزة التامة أبدا فى أى عمل شعرى، ولا يمكن أن تكون القصيدة «شعرية» مائة فى المائة، والطريقة التى نصنف بها نصا ذا ملامح أسلوبية قوية فى إطار النثر الأدبى أو إطار قصيدة النثر طريقة لا تخلو من مجازفة بدرجة أو بأخرى، فهذان النوعان الأدبيان يستخدمان نفس وسائل «المجاوزة» ويكمن الفرق فى معدل التردد وهو مقياس دائم التغير.

يمكن أن نتصور ظاهرة الأسلوب فى شكل خط مستقيم، يمثل أقصى طرفيه قطبين، قطبا نثريا تنعدم فيه كل مظاهر «المجاوزة» وقطبا شعريا يتحقق فيه الحد الأقصى منها، وبين القطبين توزيع الأنماط المختلفة المستخدمة فى اللغة الشعورية، بالقرب من القطب الشعرى توجد القصيدة وبالقرب من القطب الآخر توجد اللغة العلمية، والمجاوزة فى هذه اللغة ليست منعدمة، ولكنها تتجه نحو الصفر(١).

ولنتذكر على أى حال أن المطلوب مزيد من الصرامة والدقة، فكل مستعمل للغة من أبنائها قادر على أن يحكم على ما يستعمله حكما حدسيا ويبقى بعد ذلك أنه ينبغى أن يحتكم إلى الأدلة التى تثبت صحة حدسه الذاتى كما حرصنا نحن دائما على أن نفعله.

★ ★ ★

اعتبار الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية، وقابلة للتحديد من الناحية الإحصائية، اعتبار يصطدم بالتأكيد هو الشعور العام، فالشعر اليوم له درجة من التقديس، يخشى أن تبدو معها أى محاولة لاختراق نظام الميكنة داخله وكأنها محاولة للتدنيس.

« علم الشعر» ؟ إن التعبير يبدو وكأنه يحمل من التجديف قدر ما يحمل من التناقض، ما دام الشعر كما اعترفنا فنًا يوجد فى الطرب المقابل للعلم. لكن

(١) لنتذكر أن «بابى» كان يعد اللغة العلمية، القطب المقابل للغة الأسلوبية.

ينبغى أن نزيل مرة أخرى اللبس الذى يحدث دائما بين «الملاحظة» و«المادة» موضوع الملاحظة، أن الشعر يقابل العلم باعتباره «مادة» لكن ذلك التقابل لا يفرض سلفا على منهج الملاحظة المتبع .

إن الفرق بين المنجم وعالم الفلك ليس فى النجوم بل فى روح الإنسان الذى يلاحظها، ولا يوجد على الإطلاق فى المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعا للملاحظة أو الوصف العلمى، إن مادة الملاحظة هنا على وجه خاص دون شك، معقدة وغامضة. وعلى حد تعبير فاليرى : شىء غير قابل للتعريف تضع له تعريفا . لكن لبسا آخر يمكن أن يحدث هنا، فإذا كان الغموض خاصة ضرورية للشعرية باعتبارها شعرية فهذا حقيقى بالنسبة «للمستهلك» للموضوع الجمالى، مكمل للحظة التأمل لكن هذا الغموض كظاهرة ليس بالضرورة غموضا على مستوى التحليل، ومعرفة ميكنة ظاهرة ما لا يمنع على الإطلاق هذه الميكنة من أن تحدث تأثيرها الفورى المباشر، فهناك مسلمات للإدراك الحسى لا تستطيع المعرفة التحليلية أن تصنع شيئا ضدها، فالأرض ما زالت ثابتة فى أعيننا منذ أن عرفنا أنها تدور.

هناك صعوبة أخرى تكمن فى أن «الشعرية» تشرح عناصرها من خلال لغة «نثرية»، فالنثر هنا لغة تقعيدية موضوعها « الشعر» وهذا التناقض الأساسى يدين « الشعرية» فى أنها تفتقر إلى جوهر موضوعها نفسه؛ فهى تعلن « تذليل» الشعر للنثر بدءا من اللحظة التى تتحدث فيها عن الأول بوسائل الثانى، لكننا ينبغى هنا أن نفرق بين تلقى الشعر أو استهلاكه وهوحدث جمالى وبين تحليله وهو حدث علمى؛ فالتأثر بالقصيدة شىء ومعرفتها شىء آخر، ومن الطبيعى أن يتم التعبير عن هذين الحدثين المختلفين بوسيلتين مختلفتين من وسائل التعبير.

إنه ينبغى على أى حال الاختيار؛ اما اعتبار الشعر موهبة قادمة من قوة عليا ينبغى أن نتكلم عنه، فيجب إذن أن نحاول التكلم بطريقة إيجابية، وهناك

كثير من النقاد يعتقدون أنه لا ينبغى التحدث عن الشعر إلا بطريقة شعرية، ومن هنا لا تكون تعليقاتهم وشروحهم إلا قصيدة مركبة على قصيدة أخرى، غنائية على غنائية، ويقدم جورج مونان George Mounin بعض أمثلة على هذا حين يقول[1]:

«فى الشعر، يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية، وبإعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات » أو « المهمة الخاصة للشعر هى أن يقدم مكانا تتلقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف» . مثل هذه التعبيرات لا قيمة لها لأنها ليست واضحة وليست قابلة للمراجعة وعندما تقابل مشكلة تحولها إلى شىء غامض وإما أنه ينبغى على العكس أن تطرح المشكلة بطريقة يمكن معها البحث عن حل يمكن فهمه، وهناك احتمال قوى أن تكون الفروض التى تقدم خاطئة، لكنها على الأقل سوف يكون لها فضل أن تثير من النقاش ما يثبت أنها كذلك، وفى هذه الحالة سوف يكون من الممكن تعديلها أو استبدال أخرى بها حتى نصل إلى الفرض الجيد . فليس هناك من ناحية أخرى ما يؤكد لنا أن الحقيقة يمكن الوصول إليها فى هذه المادة أو الاستقصاء العلمى يمكن فى النهاية أن يعطينا نتائج لا قيمة لها. ولكن كيف يمكن معرفة هذا أو ذاك قبل أن نجرب المحاولة ؟

★ ★ ★

(1) Poésie et Societé. Paris. P.U.F. 1962. P. 53 - 54.

الباب الأول

المشكلة الشعرية

نحن نتخد اللغة الشعرية موضوعا لدراستنا، مع أننا لم نحددها بعد بالوضوح الكافى، فاللغة هى تلك الحقيقة المتناقضة التى تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية فى ذاتها، وهناك طريقتان لتصور القصيدة إحداهما لغوية والأخرى غير لغوية .

إن اللغة تتكون – كما يقولون – من جوهرين، أى من حقيقتين توجد كل منهما فى نفسها ومستقلة عن الأخرى وهما الدال والمدلول Signifiant et Signifie كما يقول دى سوسير De Saussur والتعبير والمحتوى Expression et contenu كما يقول جيلمسليف Hjelmslev، فالدال هو الصوت المنطوق، والمدلول هو الفكرة أو الشىء[1]، والدلالة حسب التعريف المدرسى القديم يرد لها اعتبارها اليوم وتعنى وجود مصطلحين يرسل أحدهما إلى الآخر، ومنهج الإرسال هو الذى يكون ما نسميه الدلالة Signification .

إن أيا من هذين العنصرين مع ذلك ، إذا نظرنا إليه فى ذاته، لا يعتبر لغويا بالمعنى الخالص للمصطلح. على مستوى كل من عنصرى التعبير والمحتوى

---

(١) اللغويون المعاصرون يطابقون بين المدلول والفكرة أكثر من مطابقتهم بينه وبين الشىء ، لكن بما أن كل فكرة هى فكرة لشىء ما كما تردد ذلك كثيرا للفلسفة الظاهرية يحق لنا أن نتابع سياق «الدلالة» حتى الوصول إلى الشىء نفسه، وإن الأكثر مناسبة فى الغالب عندما يتعلق الأمر بجوهر المدلول استخدام مصطلح «الأشياء» .

ينبغى كما يقول جيلمسليف أن نفرق بين « الشكل» و«الجوهر» فالشكل هو مجموع العلاقات التى يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية للتنظيم، ووجود هذا «المجموع» هو الذى يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية .

على مستوى التعبير مثلا يوجد طريقتان فى اللغة الفرنسية لنطق الحرف R فهناك «R» الملفوفة (*) و «R» المنغمة (**)، والفرق بينهما من ناحية «جوهرهما» أى من الناحية السمعية والنطقية. يتساوى فى الأهمية الفرق بين حرفين مختلفين مثل «R» و «L»، إذن من الناحية الصوتية تمثل طريقتا نطق حرف «R» صوتين متميزين، لكن هذا الفرق الصوتى ليس فرقا لغويا، لأنه لا يوجد فى الفرنسية كلمتان تتقابلان من خلال هذا الفرق وحده، كما يمكن أن يحدث التقابل بين «Rampe» و «Lampe» لوجود «R» فى إحداهما «L» فى الأخرى .

ويمكن بنفس الطريقة أن نميز أيضا فى عنصر المحتوى بين جانبى «الشكل» و «الجوهر»، فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة والشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكلها التعبير . وكلمة ما لا تأخذ معناها إلا من خلال لعبة علاقات التقابل التى تربطها بكلمات اللغة الأخرى، ولنأخذ هنا المثال الذى أورده يلمسليف : «إن جزءا من درجة اللون الى يعبر عنها فى الإنجليزية بكلمة أخضر يدخل فى منطقة لونية يعبر عنها فى لغة ويلز بكلمة يمثل جزء منها المساحة التى تغطيها كلمة أزرق» فى الإنجليزية، بينما درجة اللون الماثلة بين الأخضر والأزرق لا تجد كلمة تعبر عنها فى لغة ويلز»[1].

هذه النظرة «الشكلية» التى يطبقها البنائيون على اللغة، سنطبقها نحن على مستوى من اللغة أى على «التوصيل»، ففى داخل مستوى لغوى واحد يمثل الشعر والنثر وسيلتين مختلفتين للتوصيل، وهاتان الوسيلتان بدورهما يمكن أن

(*) تنطلق كالراء فى العربية .

(**) قريبة من حرف الغين فى العربية.

(1) Prolegomena to theory of Language. trad. du donois, Baltimone. 1953.

تتواجها سواء من خلال جوهرهما أو من خلال شكلهما، وهذا التواجه نفسه يظهر على مستوى كل من التعبير والمحتوى، وسوف نبحث نحن عن جذور هذا التواجه على مستوى التعبير، ونحن بهذا ننفصل عن الدراسة الشعرية التقليدية التى ظلت تكاد تقصر بحثها حتى عصر قريب على جذور هذا التواجه فى جانب المحتوى.

ولنأخذ فى الاعتبار أولا مستوى التعبير أى هذا التفرع الثنائى «شعر – نثر» والتصور «الجوهرى» للشعر هنا يبدو نابعا من تعريف الشعر نفسه فنظام الوزن فى الواقع، يعتمد على كم هائل من تقاليد تتمثل الخصائص المشتركة بينها فى وحدات غير ذات معنى لغوى، وإذا قصرنا النظر على الشعر التقليدى الفرنسى، فإنه يعتمد على البحر والقافية، أى على المقطع والصوت، والمقطع والصوت هما وحدتان أصغر من الكلمة أو المونيم أى من أصغر وحدة ذات معنى، ولا يدخل على الإطلاق فى تحديد معنى الكلمة عدد مقاطعها ولا قابليتها لأن تشكل قافية مع كلمة أخرى .

* * *

فالبحر والقافية إذن لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقنعة، وهما يظهران كغطاء خارجى يؤثر فقط فى الجوهر الصوتى دون أن يكون له تأثير وظيفى على المعنى، و«المقال المنظوم» يبدو إذن من وجهة نظر «علم اللغة» مثل وحدات اللغة غير المنظومة، وإذا كان هناك بين النوعين فرق «جمالى» فذلك لأنه يضاف إلى الأول، من الخارج، لون من التزيين الصوتى قادر على إحداث تأثير جمالى خالص، واللغة الموزونة إذن تتمثل فى إنها : نثر + موسيقى، والموسيقى تضاف إلى النثر دون أن تغير من بنائه.

ولنأخذ هنا مقارنة دى سوسير بين اللغة ولعب الشطرنج، المقال الموزون هنا سوف يشبه بوحدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنية والتى يمكن أن تمثل زركشتها قيمة فنية فى ذاتها، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها على الإطلاق بقيمتها فى اللعب نفسه، بمكانتها ووظيفتها.

هذا التصور للشعر، ليس زائفا كله بلا شك، فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر، فهناك «موسيقى للشعر تثير الإعجاب فى نفسها، كما يؤكد ذلك المتعة التى يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة، ولقد أعلن الناقد الإنجليزى س.م فالنتين C.M. Valentaine أنه كان يجد لونا من اللذة فى ترديد جملة مثل barbra celarent darii ferio مما يؤكد أن إيقاعا منتظما كهذا يأتى على نسق ٣ – ٣ – ٣ – ٣ قادر على أن يداعب الأذن . ومن نفس القبيل ينتج عن تكرار ترديد الأصوات نفسها ينتج عنه لون من المتعة ذات النمط الواحد كما هو الشأن عند الأطفال، لكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية .

هذا التطور يمكن أن ترد عليه عدة اعتراضات . أولها الفقر النسبى للمصادر النغمية لموسيقى الكلام،فالشعر كان فى الأصل – كما هو معروف – «مُغَنًّى» لكنه بالتحديد توقف عن كونه كذلك، و«القصيدة» التى ندرسها هنا هى قصيدة «مقولة» أو حتى «مقروءة»، وهى إذ تتحول إلى هذا تتخلى بإرادتها عن جزء هام من روافدها الموسيقية من الخصائص التى كانت تكتسبها، لقد أثبت جورج لوت Georges Lote أنه خلال فترة زمنية موحدة (يستمع فيها إلى خطبة وإلى أغنية) تتفاوت العلاقة فى الخطبة نطقا بين القصر والطول من ١ إلى ٧ فقط، على حين أنه فى الأغنية تمتد هذه العلاقة بين المربع La quadruple croche والمدور La ronde من ١ إلى ٦٤، وبنفس الطريقة ينخفض الصوت حين ننتقل من التغنى إلى التكلم بدرجة ملحوظة على مستوى الكثافة وينخفض بدرجة أكثر على مستوى العلو، ولقد لاحظ هنرى بريمون Henri Bremond بحق «أن الموسيقى يَهِنُ معناها بدءا من مقارنتها بالواقع» (موسيقى بودلير وموسيقى فاجنز Wagner مثلا).

اعتراض آخر من نفس اللون يمكن أن تثيره المحاولة التى قام بها من

يسمون بالحرفيين (Lettiyste)(•) ومحاولاتهم مفيدة من ناحية أسباب فشلها نفسه – فلقد كان للمحاولة ميزة تطوير منطق فلسفة الجوهريين Substantialisme حتى نهايته، فإذا كان هناك فى الواقع قيمة جمالية خالصة للصوت المنطوق فى القصيدة فلماذا لا تظهر هذه القيمة ظهورا حرا دون أن تشغل نفسها بالمعانى المتعلقة بهذه الأصوات . ولماذا تظل هذه الأصوات محتفظة بينها بالترتيب الوحيد الذى تبيحه اللغة ؟

لقد بدأ الحرفيون أولا باختراع كلماتهم الخاصة، ثم ذهبوا أبعد من ذلك فاخترعوا وحداتهم الصوتية الخالصة أو على نحو أدق عناصرهم الصوتية وهم بهذا قدموا لونا من الموسيقى الواقعية، ربما كان لها قيمة من الناحية الجمالية، لكنه لا يمكن بأى حال أن يعد بين ألوان الفنون اللغوية، فاللغة فى الواقع هى معنى، وينبغى ألاّ يفهم من هذه الكلمة – من الناحية الاستعارية كل ما هو قادر على الإيجاد أو التعبير، ولكن ينبغى أن يفهم منها كل ما هو قادر على «الإحالة إلى » وهو يتضمن تصاعد المحتوى أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل إشارى .

يبدو أن ما أراد الحرفيون من هذه الزاوية أن يسموه «قصيدة» قد أدانوه هم أنفسهم، فقصيدة لا تحمل معنى لم تعد قصيدة لأنها لم تعد لغة [1]، وإذا أردنا أن نثبت ذلك بطريقة تجريبية، فينبغى أن نقارن بين نصين متحدين فى الصوت مختلفين فى المعنى وهو شىء مستحيل، ومع ذلك تقدم ريموند كينو Raymond

(•) الحرفية حركة فى الأدب الفرنسى تزعمها الشاعر الفرنسى الرومانى الأصلى أيزيدور إيزو الذى أصدر ١٩٤٧ قانون حركته وكتابه « مدخل إلى شعر جديد» وتتابعت كتاباته وأشعاره فى هذا الاتجاه الذى يبنى على رفض المدلولات المتعارف عليها لكلمات اللغة، واعتبار «الحرف» هو الحقيقة الوحيدة الثابتة. ولم تنجح الحركة كثيرا ، ويمكن اعتبارها امتدادا لحركة الدادية التى ظهرت فى الربع الأول من هذا القرن . (المترجم)

(١) ج. روسيلو ، ضمن بعض قصائد «الحرفيين» فى مختارات له عن الشعر الفرنسى ولكنه أضاف إليها هذه الملاحظة «نحن لا نقر بخصائصها الشعرية» .

J. Rousselot. Anthologie de la Poésie Française. Paris 196?. P.112.

Queneau خطوة على هذا الطريق من خلال تجربته الذكية فى «التشابه الحركى» وهى تجربة تعتمد على تقديم معادل صوتى مصغر لبيت ما، من خلال التشابه فى الحركات فقط، مثل بيت مالارميه .

«العذراء والحيوية واليوم الجميل»

مقارنا ببيت على نفس موسيقاه وحركاته :

«الفلين، والحديد، واليوم المالح (*)»

والتجربة فيما يبدو لنا فى غير حاجة إلى تعليق .

إلى هذه الاعتراضات التطبيقية – التى ليست بباطلة – يمكن أن تضاف بعض الأدلة النظرية المنتزعة من وظيفة نظام الوزن ذاته، ولنأخذ حالة القافية لقد قلنا إنها تقوم على مصوتات Phonémes إذن على وحدات لغوية غير ذات معنى، لكن هذا ليس إلا فى الظاهر للوهلة الأولى، فالقافية ليست فى الواقع مجرد تشابه صوتى، فهناك فى اللغة نمطان من التشابه الصوتى، تشابه ذو معنى مثل تشابه اللواحق النحوية، مثلا acteur و Facteur (**) وتشابه غير ذى معنى مثل Soeui و douceur، وإذن فكما يقول جاكوبسون Jackopson «كل قافية لابد أن تكون إما ذات معنى نحوى أو غير ذات معنى نحوى، أما القافية التى لا تهتم بالنحو أى بالعلاقة بين الصوت والبناء النحوى فهى تنتمى ككل ألوان التعبير التى تحذو هذا الحذو إلى مجرد تخلخل ذهنى» (1)، وهكذا تتحدد القافية تبعا

(*) يمكن أن تتضح المحاولة أكثر لو أردنا تطبيقها على شطر من الشعر العربى مثلا :

الماء الخضرة والوجه الحسن

فإنه يمكن أن يتحول البيت إلى :

الداء والكدرة والوجه الأشل (المترجم)

(**) اللاحقة eur فى الكلمتين تدل على اسم الفاعلية. ويمكن مقارنة هذا بالقوافى التى تنتهى بالواو والنون فى العربية التى تدل على جمع المذكر أو الألف والتاء التى تدل على جمع المؤنث ..... إلخ. (المترجم).

(1) Essais de linguistrque -Paris 163 (Trad. de l'anglais).

لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون ايجابية أو سلبية، ولكن على أى حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق، فى داخل هذه العلاقة ينبغى دراسة القافية.

بنفس الطريقة يبدو من الشائع الآن بكثرة فى الشعر الفرنسى استعمال «التضمين» (*) وهو يُعرف بأنه عدم التوافق بين البحر والنحو، فهناك مرة أخرى إذن علاقة داخلية بين الصوت والمعنى، فالوزن إذن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج بل جزء لا ينفصل من سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة .

إن هذا التفريع السابق (الذى طبق على الدال) يمكن أن يطبق على الوجه الأخير من المقال الشعرى أى على المدلول، وإنه إذا كانت القصيدة للنظرة الأولى عملا لغويا كما قلنا، فإن وظيفتها أن تحيل إلى مدلول يعد جوهرا أى يعد شيئا قائما بنفسه ومستقلا عن كل تعبير كلامى أو غير كلامى، فالكلمات ليست إلا جواهر الأشياء وهى هنا لكى تؤدى «معلومة» عن الأشياء كان يمكن للأشياء أن تؤديها بطريقة أوفى لو أننا كنا نستطيع فهمها، إذا لم يكن معى ساعة وسألت واحدا : كم الساعة فإن إجابته : «الثانية والنصف» سوف تعطينى معلومة مطابقة لما كان يمكننى الحصول عليه لو أننى نظرت أنا إلى ساعته .

اللغة إذن ليست إلا مؤديا مُقَنّنًا عن التجربة، وهكذا يفترض كل اتصال كلامى عمليتين متواجهتين، أولاهما تذهب من الأشياء إلى الكلمات وهى التقنين، والثانية تذهب من الكلمات إلى الأشياء وهى فك التقنين، أليس فهم النص معناه الإدراك الجيد لما يختفى وراء الكلمات، الذهاب من الكلمات إلى الأشياء وبالإجمال فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ؟

(*) عدم تمام المعنى بتمام البيت ، هو معروف كذلك فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى مثل قول النابغة:

فأقسمت بالبيت الذى طاف حوله ... رجال بنوه من قريش وجرهم

يمينا ....

وسوف نطور بحث هذه الجزئية فى الشعر العربى مقارنة بما أشار إليه المؤلف فى الشعر الأوربى فى موضع لاحق من ترجمة هذا الكتاب. (المترجم)

وسوف يعترض بأن هناك حالات لا يستطيع التفكير فيها أن يتصور الأشياء خارج الكلمات التى تعبر عنها، ولقد ردد علماء النفس كثيرا أنه ليس هناك تفكير دون لغة، وأن اللغة ليست ملبسا للتفكير بل هى جسده وهذا يبدو حقيقيا وخاصة بالنسبة للأفكار المجردة التى لا توجد إلا من خلال التسمية . لكن شدة الترابط لا تعنى التطابق، كون التفكير لا يستطيع الاستغناء عن التعبير ليس دلالة على أنه مرتبط بتعبير محدد ومن الممكن دائما ربط التفكير وخاصة التفكير المجرد بتعبيرات مختلفة، وقابلية ذلك اللون من التفكير «للترجمة»، سواء إلى لغة أخرى، أو داخل اللغة ذاتها، هى الدليل على أن المحتوى يظل منفصلا عن التعبير .

الترجمة معناها أن نعطى للمحتوى الواحد تعبيرين مختلفين، والمترجم يتدخل فى دائرة الاتصال على النحو التالى :

المرسل ← الرسالة الثانية ← الرسالة الأولى ← المترجم ← المستقبل.

والترجمة تتم عندما تتطابق الرسالة الثانية مع الرسالة الأولى من الناحية المعنوية، أى إذا كانت المعلومة المنقولة واحدة، والترجمة مهمة شاقة تتجمع ضدها الاتهامات التى يلخصها المثل الإيطالى المعروف، (*) لكن المترجم لا يخون أبدا إلا النص الأدبى، أما اللغة العلمية فهى تبقى قابلة للترجمة وحتى فى بعض الحالات للترجمة الشديدة الدقة مما يبرهن أنه كلما ازداد تجرد الفكر، قل ارتباطه باللغة (١) .

يحق لنا إذن أن نفترض استقلال المحتوى على الأقل فيما يخص اللغة العلمية وعلى هذا الفرض تبنى تبعية التعبير للمحتوى، فاللغة ليست إلا وسيلة

(*) يشير إلى مثل إيطالى يقول : المترجم والخائن ليسا إلا وجهين لعملة واحدة ، وهو مثل يعتمد على أن أصل الكلمتين : مترجم : Traducteur وخائن Traitre متقارب فى اللغة اللاتينية ، والمثل الإيطالى هو Traduttore tradittore .

(١) لمزيد حول هذه المشكلة انظر :

Problemes thetoriques de la tradution. Paris. 1962.

نقل الفكر، فهى الوسيلة وهو الغاية، وليس هناك على الإطلاق تأكيد مسبق بأن هذه الغاية لا يمكن التوصل إليها بطريقة مماثلة، أو ربما بطريقة أفضل، من خلال وسائل أخرى . إذن سوف يحق دائما أن نترجم «الرسالة» نفسها بكلمات أخرى سواء لجعلها أكثر قابلية للوصول، أو كما يفعل الأستاذ ليتأكد من أن التلميذ قد فهم، وهنا تأتى المهمة التعليمية الدقيقة والتى تسمى «شرح النصوص» والتى يطبقها الأستاذ فى مدارسنا على السواء بالنسبة للنصوص الأدبية على اختلافها، النص الفلسفى أو الشعرى أو النثرى، وإنّ هنا مشكلة استقلال المحتوى الذى يؤكده قابليته للترجمة مسلم بها بالنسبة للنصوص غير الأدبية، فهل هى كذلك فيما يتعلق بالنص الأدبى وعلى الأخص الشعر ؟

إن قابلية الترجمة ربما كانت بالتحديد المعيار الذى يسمح بالتفريق بين نمطين من اللغة، وتلك حقيقة أكدتها «الآلة المترجمة»[١] والمشكلة الرئيسية تكمن فى معرفة أسباب عدم قابلية اللغة الشعرية للترجمة .

وللإجابة على هذا السؤال، لابد أن نفرق، هنا أيضا، بين شكل المحتوى وجوهره، فترجمة الجوهر ممكنة وترجمة الشكل هى فقط غير الممكنة، يقول أحد كبار المتخصصين فى هذه القضية : «الترجمة تهدف إلى أن تنتج داخل لغة الوصول (اللغة المترجم إليها) معادلا طبيعيا أقرب ما يكون إلى الرسالة فى لغة القيام (المترجم منها) من ناحية المعنى أولا والأسلوب ثانيا» [٢] ونحن هنا مع المستويين، فجوهر المحتوى هو المعنى وشكله هو الأسلوب، وعندما تكون لغة القيام ولغة الوصول نثريتين، تنتفى عن المستوى الشكلى صفة اللزوم، حيث إن النثر هو درجة الصفر فى الأسلوب، يمكن دائما ترجمة نص علمى ترجمة دقيقة

---

(١) نشرت مجلة الدراسات الفلسفية ١٩٦٢ : « أجريت تجارب للترجمة على الآلة المترجمة ونشرتها الصحف وكانت نتيجتها أن نصين وضعا فى الآلة المترجمة ، فترجم أحدهما ولم يترجم الآخر» النص الذى لم يترجم بالطبع كان قصيدة.

(2) Nida. principles or tzanslation. Harvard Univ. Presse 1959.

من لغة إلى أخرى أو داخل نفس اللغة، وذلك بالتحديد لأن التعبير هنا، يظل خارجيا بالنسبة للمحتوى، فنفس الشيء بالضبط أن تقول : «الساعة الثانية بعد الظهر» أو «الساعة الرابعة عشرة» il est quatorze heures أو تقول (بالإنجليزية) it is tow O'clock لكن الأمر يتغير عندما يتدخل الأسلوب، فالتعبير يعطى عندئذ المحتوى بناء خاصا يكون من الصعب أو المستحيل أداؤه بطريقة أخرى، ومن هنا فإنه يمكن (فى ترجمة قصيدة) أن تحتفظ بالمعنى (فى جوهره) لكن نفقد الشكل ونفقد معه فى الوقت ذاته الشعر.

ولكى نصل إلى فهم أوضح، لنأخذ مثالا ثلاثيا ولنقارن هذه الصيغ الثلاثة:

(أ) شعرات شقراء	Cheveux blonds
(ب) شقراء شعرات	Blonds cheveux
(جـ) شعرات من ذهب	Cheveux d'or

هنالك فرق بين الصيغ الثلاثة، فالأول ينتمى إلى النثر، الثانى والثالث (رغم استهلاكهما) يمكن أن ينتميا إلى الشعر. من أين يأتى الفرق ؟

كل القضية التى يطرحها علم الشعرية تكمن هنا.

هذه الصيغ الثلاثة لها نفس جوهر المحتوى مما يعنى أنها ترسل نفس المعلومة فى الإجابة على السؤال : «ما لون الشعرات» ثلاث إجابات يحمل كل منها واحدة من «الرسائل» الثلاثة ويجيب بنفس الطريقة «شقراء» فالفرق إذن بين الشعر والنثر ليس هنا، فهو لا يتعلق بالمدلول فى جوهره، وهو أيضا لا يعتمد على جوهر الصوت، ولو كانت هذه الصيغ غير متطابقة من الناحية الصوتية، إنه فى الواقع يبنى على أساس شىء ما هو علاقة المدلولات فيما بينها، فنوع العلاقة بين مدلول «شقراء» ومدلول «شعرات» يتغير، تبعا لإحلال «دال» الصفة قبل «دال» الاسم أو بعده، وهو أيضا يتغير تبعا للتعبير عنه بالدال «أشقر» أو «من

ذهب»، ولأن الأمر يتصل بالعلاقة، فنحن نتحدث عن البناء أو الشكل ولأن هذه العلاقة هى بين المدلولات فسيحق لنا أن نتحدث عن شكل المعنى .

هكذا تكون «أ» ترجمة «ب» و «جـ» إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالجوهر لأنها لا تكون ترجمة إذا أردنا بالترجمة الاحتفاظ بالشكل، ولأن الشكل هو الذى يحمل الشعر فإن ترجمة القصيدة إلى نثر يمكن أن تكون دقيقة إلى الحد الذى نريده دون أن تكون مع ذلك شعرا، هكذا قدم لنا هنرى بريمون مثلا دقيقا لهذه الملاحظة حين ترجم بيت مالرب Malherbe .

(أ) ستتجاوز الثمار وعد هذه الزهور .

Et Les Fruits Passeront La Promesse des Fleurs.

فأعطى ترجمة لا تكاد تختلف إلا قليلا

(ب) ستتجاوز الثمار وعود الزهور

Et Les Fruits Passeront Les Promesses des Fleurs.

وهو تغيير يكفى من وجهة نظره أن يتلف البيت إتلافا كاملا .

وهذا المثال دقيق على نحو خاص، من حيث إن الوزن والإيقاع لكلتا الصيغتين واحد وإنه من هنا لا يمكن أن يكون الدال هو السبب، ويبقى المدلول موضع التساؤل، فإذا كان هناك تلف للبيت فإنه يعود إلى المدلول وحده، وحيث إن جوهر المدلول واحد فى الصيغتين إذ يحمل كل منهما نفس المعلومة، ويمكن مراجعة ذلك - كما يقول چاكوبسون - بالنظر إلى علاقة كل من الصيغتين بالحقيقة فمن الواضح أنه لا يمكن إثبات «أ» أو نفيها دون إثبات «ب» و نفيها فإذا كان صحيحا أو غير صحيح أن «الثمار ستتجاوز وعد الزهور» فإنه أيضا صحيح أو غير صحيح أن «الثمار ستتجاوز وعود الزهور» بقى إذن أن نرجع الفرق الجمالى إلى الفرق الوحيد اللغوى الجوهرى بين «أ» و «ب» وهذا الفرق كما سنرى يكمن فى شكل المدلول، فنحن حين ننتقل من «وعد الزهور» إلى «وعود

الزهور» فقد غيرنا العلاقة بين جزئى كل جملة، وإننا إذ نفعل نغير بناء المدلول نفسه كما سنبين ذلك .

إن الدراسات التقليدية تواجه دائما بين الشكل والمعنى، جاعلة من الشكل المستوى الصوتى الوحيد، والحقيقة أنه ينبغى التمييز بين درجتين فى الشكل، الأولى على مستوى الصوت والثانية على مستوى الفن، فهناك شكل أو بناء للمعنى يتغير عندما ننتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية . فالترجمة تحتفظ بجوهر المعنى لكنها تفقد شكله ومن هنا يبدو أن مالرميه كان لديه الحدس الدقيق، إذ أخذنا بعبارة فاليرى : «يمكن القول بأنه أراد للشعر – الذى ينبغى أن يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى – أن يتميز أيضا من خلال شكل المعنى» [1] .

مم يتكون هذا الشكل؟ كل التحاليل التالية محاولة للاجابة على هذا السؤال.

فى هذه المرحلة من التحليل ينبغى فقط أن نمهد الأرض من خلال توضيح ما ليس بالشكل .

لقد واجهنا بين الشكل والجوهر، أى بين هذه الحقيقة اللغوية والشىء والمعنى اللغوى العام؛ والشىء فى حد ذاته ليس شعريا، وهذا لا يعنى أنه نثرى ولنقل إنه محايد بالنسبة للشعر والنثر وإن اللغة هى التى تجعله ينتمى إلى أحدهما . لكن تناقضا يكمن لنا هنا، فالمصطلحات التى استخدمناها الآن ليست أدلة لصالح فكرة وجود لون من الواقعية فى الأسلوب، واقعية تكتسب الكلمات من خلالها وحدها قوة جمالية ليست للأشياء .

ومرة أخرى فإن اللغة تحيل إلى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة التى لاحظنا محدوديتها وهى لا تمتلك على الإطلاق إلا ما تعيره لها الأشياء وما ينبغى أن يقال هو أن الأشياء ليست شاعرية إلا بالقوة، وأن على اللغة أن تنقل

(1) Malarmé. Pléiad. P. 668.

هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل، ويدءا من اللحظة التى تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم تضع مصيرها الجمالى بين يدى اللغة : سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو نثرية من خلال النثر .

هذه الشاعرية بالقوة فى الأشياء ربما لم تكن موزعة بالتساوى وربما وجدت أشياء ذات نزعة شعرية، القمر مثلا ذلك الموضوع الذى لم ينفد أمام الشعراء فى كل العصور وكل الأمم ينبغى أن تكون له خصائصه المميزة فى هذا الشأن (مالا رميه نفسه الذى مل من سيطرة فكرة القمر، وأقسم أن يبعده، اضطر يوما إلى الخضوع هاتفا : يا له من شعرى فاتن!) ومشكلة كتلك، تثيرها شاعرية الأشياء تظل دائما فى حاجة إلى معالجة، ولنقل - عابرين هنا - إنه ربما كان من الضرورى أن نفرق هنا أيضا، داخل الجوهر نفسه بين مستوى شكلى يوضع فى درجة أدنى بالنسبة للمستوى الجوهرى، ويمكن أن يرتبط به بناء الإدراك فى مواجهة الشيء المدرك، ولكننا فى مستوى القصيدة نفسه نتعامل مع الأشياء نفسها ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة، ومن هنا فإنه توجد هيمنة للغة، على الأشياء، ويظل التعبير سيدا يتحقق من خلاله أو لا يتحقق الكمون الشعرى فى المحتوى فالقمر شاعرى مثل «ملك الليالى» أو «منجل من ذهب» ولكنه نثرى بوصفه كوكبا يدور حول الأرض . وإن من البديهى نتيجة لذلك أن تكون المهمة الخاصة لعلم «الشعرية» فى النقد الأدبى التساؤل لا عن المحتوى الذى يظل دائما هو هو، ولكن عن التعبير حتى نعلم أين يكمن الفرق .

يجب إذن الإقرار بهذه الحقيقة التى عبر عنها ايتين سريو عندما أدان «التشدد فى البحث عن عالم الحديقة، والغابة، والبحيرة، والوجه الأنثوى الجميل، عن رقة الضوء القمرى أو كآبة الضباب الصباحى، عن الورد والبلبل، والأساطير الإغريقية والبريطانية، وأن نتحاشى على نحو خاص ذكر السيارات ومداخن المصانع» (١) ثم أضاف «أنهم يخطئون بالطبع أولئك الذين يعتقدون أن بإمكانهم

(1) la correspondance des Arts. Paris. 1947. P. 259.

تصنيف الأشياء الواحد بعد الآخر إما فى جانب الشاعرية وإما بعيدا عنها» ولقد أوضح تاريخ الأدب موقفه من قاعدة كتلك، فالشعر قد تابع تطور المجتمعات، وهو لم يتوقف عن توسيع قاعدته العريضة، كان فى البدء مقصورا على الآلهة وهو اليوم يفتح أبوابه للعامة، بدءا من الحديث عن «الجيفة» عند بودلير إلى «المترو» عند بريفير Prévert .

أثبتت هذه الكائنات وتلك الأشياء التى كان يعتقد أنها مبعدة عن الشعر من خلال لون من اللعنة الطبيعية، أنها جديرة بأن تخترق عالم الشعر، بدءا من اللحظة التى اجتازت بها الكلمات إليه .

لكن دراسة الشعر تبدو متأخرة عن الشعر، فالغالبية العظمى من النقاد والمعلقين ظلت وفية للتقاليد البلاغية القديمة التى تقسم «الأجناس» تبعا للمواضيع التى تعالجها، فالتصنيفات الأدبية تتلاقى مع تصنيفات الأشياء هكذا فرض بوزيدنيو Posidonios على الشاعر أن يعيد معالجة «القضايا الإنسانية والإلهية» أما ما تيودى فندوم Mathieu de Vendôme فقد ألزم بأن يكون «المحتوى جادا خطيرًا» وفى القرن السابع عشر كان يمكن أن تكتب الملهاة بالنثر بينما كان شرف المأساة يفرض أن تكتب بالشعر.

هذا «المحتوى الجاد الخطير» يصر نقادنا اليوم بأن يبحثوا عنه عند الشاعر، كما لو أن القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقول وليس فى الطريقة التى تقوله بها، إن القصيدة تحلل فقط على المستوى الفكرى، أما المستوى اللغوى فهو يأتى فى شكل إشارات وبطريقة عرضية، إن الاهتمامات تنصب على الشاعر أكثر مما تنصب على القصيدة، والتحليل الأدبى يمر بطريقة غامضة، فالنص «شىء» يسمح للناقد بالبحث عن أسبابه، وعندما تحول علم الأدب إلى علم تحليل نفسى أو اجتماعى ظل فى العمق محافظا على نفس المشكلة القديمة فى البحث عن السبب أو المصدر، فالنقد القديم كان يبحث عن المصادر الأدبية للنص، ويعتقد أنه قال كل شىء عن الإنتاج عندما يكتشف خيطه التاريخى،

والنقد المعاصر يبحث عن المصادر النفسية أو الاجتماعية، ويعتقد أنه حلل النص عندما يربطه بطفولة أو بوسط اجتماعى، وهو يستقصى وراء محتوى حقيقى يختلف عن المحتوى الظاهر الذى يعطى النص مفاتيحه، وإنه إذ يفعل هذا يفقد موضوعه الحقيقى، وهو يبحث فيما وراء اللغة عن مفتاح يوجد فى اللغة نفسها من حيث كونها وحدة لا تنفصم بين الدال والمدلول .

ونحن لا ننازع على الإطلاق فى قيمة التفسيرات النفسية أو الاجتماعية، فهذان العلمان لهما الحق تماما فى مناقشة الإنتاج الأدبى بنفس الدرجة التى يناقشان بها أى مظهر من مظاهر الحقيقة الإنسانية يدخل فى قضاياها ونحن نود فقط أن ننازع فى القيمة الجمالية التى ربما يدعيانها أحيانا بطريقة غير إرادية .

فعندما تناقش لغة الشاعر بطريقة عرضية أو وثائقية تفقد ما يميزها وهو الجمال، وحول المشكلة التى يؤهل ناقد الشعر وحده لطرحها وهى ما الذى يفرق الشعر عن النثر ؟ ليس لدى عالم النفس أو الاجتماع أى شىء يقوله. فاستعارة ما يمكن أن تكون دلالة على وسوسة، وليس هذا سببا لكونها شعرا، بل السبب فى ذلك يكمن فى أنها استعارة، أى طريقة معينة للتعبير عن محتوى، كان يمكن أن يعبر عنه، دون أن يفقد شيئا، من خلال لغة مباشرة .

حين يقول بودلير :

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولى

Mais Le vert paradis des amours enfantines

يحق لعلماء التحليل النفسى أن يروا وراءه لونا من الإسقاط لظل عقدة أوديب تجاه مدام أوبيك، لكن نفس الاستنتاج كان يمكن أن يخرجوا به من وراء عبارة نثرية بسيطة مثل : «الأطفال العشاق سعداء جدا» وهى عبارة يمكن أن تحتفظ بمدلول البيت، لكنها تفقد الشكل، وتفقد معه فى نفس الوقت الشعر .

إن علم اللغة، أصبح «علما» منذ أن اعتنق مع سوسير وجهة النظر الحلولية. إن عناصر تحليل اللغة كامنة فيها، والشعرية ينبغى أن تعتمد نفس المبدأ . فالشعر كامن فى القصيدة، وذلك مبدأ ينبغى أن يكون أساسيًا، فالشعرية كعلم اللغة، موضوعها اللغة فقط، الفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم بل شكل خاص من أشكالها، يعد الشاعر شاعرا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عَبَّر، وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن فى اختراع الكلمة، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا، لقد أمكن تعريف الشعر الغنائى من خلال سذاجته نفسها، فنفس القائمة من المشاعر الكبرى التى تمثل رصيدا مشتركا للمشاعر الإنسانية، هى التى تمده بموضوعات للإلهام لا تنفد، لكن السذاجة تكمن فى الموضوع وليس فى التعبير فبحيرة لا مارتين، «حزن أوليمبو» لفكتور هيجو «ذكريات دى موسيه Musset» تقول نفس الشيء، لكن كل عمل منها يقوله بطريقة جديدة، وبنسج فريد للكلمات يظل ثابتا دائما فى الذاكرة لأنه من خلاله وحده يتحقق الجمال.

كان أبو لونير Appolinaire يقول : «لقد أحب الفرنسيون خلال فترة طويلة أن يتلقوا الجمال فى شكل معلومات» وليس أدل على صحة هذا الحكم من هوس الشرح والتأويل الذى يدور حول بعض شعرائنا، وخاصة حول مالارميه . ففى إنتاج هذا الشاعر المشهور بالغموض يتفنن الشارحون فى اكتساب مضامين ميتافيزيقية، وربما كانت هنالك، ولنؤكد هنا مرة أخرى أننا لا نريد على الإطلاق أن ننفى وجود محتوى للغة الشاعرية، بل أن يقتصر توجيه النظر على هذا المحتوى أيا كانت قيمة حقيقة الأعماق أو أصالتها؛ فإننا نخاطر بذلك أن نحمل على الاعتقاد أن هذا المحتوى هو وحده الذى يحمل القيمة الشاعرية للقصيدة [١]، وهو حكم يبدو متناقضا على نحو خاص مع شاعر مثل مالارميه الذى كان هو

---

(١) أنظر فى هذا الموضوع مقالنا : «الغموض عند مالارميه».

Revue d'Esthetique Janvier 1962.

أيضا ناقدا أجرى تحليلات شديدة الدقة على شعره وقيمه الجمالية، لم يكن هناك أحد أوضح منه فى وعيه بالطبيعة «اللغوية» لفنه، هو الذى قال: «إن الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات» وعرف نفسه بهذه العبارة المدهشة : «أنا تركيبى»، ومع ذلك فإن الاهتمام ما زال مستمرا بالأفكار أكثر منه باللغة، بما قاله الشاعر أكثر من الطريقة التى قال بها [1]، وهكذا فإنه فيما يتعلق بهذا البيت:

وهربت من الانتحار الجميل منتصرا .

تنازع الشراح فى معنى كلمة الانتحار Suicide فأخذ بعضهم (مورون، جنجو) المصطلح بالمعنى الحرفى، وآخرون (تيبودى، دافى جاردنى) رأوا فيه معنى غروب الشمس، وهذا النقاش يخاطر بإخفاء الحقيقة الرئيسية فنفس المعنى كان يمكن أن يقال نثرا دون أن ينقص منه شىء مثلا على التفسير الأول:

تغلبت على محاولة لانتحار جميل

وعلى التفسير الثانى :

وأدرت عينى عن مشهد جميل لغروب الشمس

فهاتان صيغتان مختلفتان من حيث المعنى، لكنهما متفقتان من حيث إنهما تواجهان معا باعتبارهما نثرا، الصيغة الأساسية التى هى شعر، والفرق يكمن أولا فى الإيقاع، لكنه ليس فى الإيقاع وحده، فهو يكمن أيضا فى مستوى شكلى من خلال علاقة المفردات بالتركيب وهى الخاصية التى يحقق بها خاصيته الشعرية .

والمشكلة التى يطرحها الشراح، ليست مع ذلك دون موضوع فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته، فإذا أخذنا بيت فاليرى :

سطح هادئ تمشى عليه اليمامات

Ce toit tranquille oû marchent des Colobes

---

(1) Voir: Jaques Scherer. l'expression Littéraire chey allarmé. Paris 1948.

ولم نفهم أن «السطح» يعنى البحر و«اليمامات» تعنى السفن، فإننا نبتعد عن مقصد الشاعر . لكن هذا المعنى فى جوهره أى «وجود سفن تسير على سطح بحر هادئ» ليس فى نفسه شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعى، كما يشهد بذلك إمكان وضعه فى صيغة شديدة النثرية كتلك التى أوردناها، لكن الحدث الشعرى يبدأ من اللحظة التى نسمى فيه البحر «سطحا» والسفن «يمامات» فهنا خروج على قانون اللغة مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء صورة Figure وهى وحدها التى تمد الشعرية بموضوعها الحقيقى .

★ ★ ★

عرفت البلاغة منذ العصور القديمة «الصور» على أنها وسائل للكلام بعيدة عن الوسائل الطبيعية والعادية، أى على أنها مجاوزات لغوية، وهو تعريف يمكن أن يغطى مجمل ظواهر الأسلوب وأن يمدها بلافتات مناسبة وحقيقية، فالمصطلح – شأنه فى ذلك شأن كل المصطلحات الواردة من البلاغة القديمة – قد قُلِّلَ من شأنه اليوم، وهو تقليل غير عادل فيما نرى، فالأسباب التى قللت من شأن هذا العلم الذى كان مقدرًا فيما مضى، أسباب متعددة، سوف نكتفى بتناول واحد منها لأنه يتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الذى نناقشه .

يمكن التمييز بين نوعين من الصورة هما – تبعا لمصطلح فونتانيى – «صور الابتداع» و«صور الاستعمال» ولكى نفهم هذا التقسيم، ينبغى أن نميز فى الصورة نفسها بين الشكل والجوهر، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات، والجوهر هو الوحدات نفسها، ولنأخذ حالة الاستعارة، فهى مبنية فى الأساس على علاقة معقدة، سوف نحللها فيما بعد، بين الوحدة وسياقها . هذه العلاقة التى يمكن أن نسميها «منطقية» توجد هى هي داخل استعارتين تختلف وحداتهما اختلافا جذريا، ففى «ليلة خضراء» عند رامبو أو «فكرة منتجة» عند مالارميه، لدينا زوجان من الوحدات ومن ثم محتويان مختلفان اختلافا كاملا، لكن العلاقة التى تربط داخل كل صَيغة الاسم بالصفة (خضراء بليلة أو منتجة

بفكرة) هى هى علاقة واحدة والبناء التركيبى متطابق، وهذا البناء هو الذى جعل من كل صيغة منهما استعارة .

ويمكن توضيح ذلك رمزيا من خلال العرض التالى (الرمز م يشير إلى مدلول كل وحدة والرمز ع إلى العلاقة).

النظرية الجوهرية : نثر = م١ + م٢

شعر = م٣ + ٤م

النظرية البنائية : نثر (م١) ع١ (م٢)

شعر (م١) ع٢ (م٢)

الفرق بين (ع١) و (ع٢) هو فرق «شكلى» يمكن أن يوجد فى حد ذاته متطابقا بين مدلولين مختلفين، أو مختلفا بين مدلولين متطابقين.

إن الذى يبتدعه الشاعر عندما يخلق استعارة مبتكرة «إنما هو الوحدات وليس العلاقة، هو يجسد فى شكل قديم جوهرا جديدا، ابتكاره الشعرى يكمن هنا فالوسائل قد قدمت وبقى استخدامها، وإن الفن الشعرى على امتداد تاريخه لم يتوقف دون شك عن خلق صور مبتكرة، أي عن خلق أشكال جديدة لكنه هنا – كالشأن فى فنون أخرى – ليس كبار الفنانين دائما هم الذين ينحتون الأشكال الجديدة، ولكنهم فى معظم الحالات يستثمرون الرصيد الفنى الموجود بالفعل . صور الابتداع إذن ليست مبتكرة فى شكلها، ولكنها فقط فى الوحدات الجديدة التى تستطيع عبقرية الشاعر أن تتجسد من خلالها .

لكنه يحدث أن بعض هذه التعبيرات تكون معادة، ومن ثم مستعملة وفى هذه الحالة يكون معنا ما يسمى «صور الاستعمال» حيث نجد الشكل والجوهر، العلاقة والوحدات مطروقة من قبل، هكذا فى صورة راسين «شعلة شديدة السواد» نجد معنا صورة فى ظاهر الأمر مقتحمة، لكنها فى الواقع لا تحمل أى أثر للابتداع، فـ «الشعلة» للتعبير عن «الحب» السوداء للتعبير عن «المدنس» كانت

شديدة الاستعمال فى ذلك العصر، والربط فى ذهن الجمهور المثقف كان بديهيا، ومن هنا تختفى المجاوزة وتختفى معها الظاهرة الأسلوبية .

إذا كانت الصورة مجاوزة، فإن التعبير «صورة الاستعمال» يحمل التناقض فى ألفاظه، حيث إن الاستعمال هو نفى المجاوزة، فإذا كان هناك للتعبير معنى فى الحقيقة، فلأن هناك نوعين من الاستعمال، الاستعمال العام الذى يشيع بين مجموع أفراد الجماعة اللغوية والاستعمال الخاص الذى تختصّ به طائفة فقط من هذه الجماعة، وداخل اللغة كما هو معروف لهجات مثل اللهجات الريفية ولهجات الحرفيين والمصطلحات الشعبية، من خلال مميزاتها الخاصة نفسها، تنفرد بخصائص أسلوبية، ومجموع «صور الاستعمال» التى يستعملها الشعراء لها خصائص «نبيلة» وهى تتميز بجدارة الاستعمال الأدبى، وأن تقول : «الشعلة» فى التعبير عن «الحب» فإن هذا يَسِمُ المفهوم «بأنه شعر» ويضاف إلى هذا أن البلاغيين القدماء قننوا استخدام بعض المفردات؛ فتبعا لكتاب خصائص الأسلوب لموفيون Mauvillon نجد سلسلة من المترادفات بعضها يحمل صفة «مبتذل» بينما يعد الآخر «أسلوبيا»: مثلا كلمة «طلعة» تدخل فى «الأسلوب السامى»، بينما تدخل «سحنة» فى الأسلوب الساخر، وصور الاستعمال عند الشاعر لا تصنع إلا أن تضيف إلى هذه القائمة مترادفات جديدة، تحمل من خلال كونها استعمالا خاصا سمات «الأسلوب الشعرى» . لكن قدرتها هنا تنحدر ولا تلبث أن تتحول إلى أسلوب أكاديمى أو متحذلق، لقد خلطت الدراسات الشعرية القديمة بين الصور وصورة الاستعمال، ويمكن أن نفرق مع ج انطوان بين نمطين أسلوبيين أحدهما يسمى «الاختيار» والثانى يسمى «الإبداع» (1) واستخدام «صور الاستعمال» ينسب إلى أسلوب الاختيار، فدور الشاعر ينحصر فى الاختيار بين عدة صيغ تقدمها له اللغة، صيغ قليلة الاستعمال وذات صبغة أدبية، وليس فى هذا أى إبداع، بالإضافة إلى تضاؤل الحدث الشعرى وهنا نفهم لماذا حرص

(1) La Coordination en fraçais. Paris. P. 64.

المحدثون والرومانتيكيون على التخلص من هذا البهرج البالى، وكلمة هيجو : «الحرب على البلاغة» ليس لها معنى إلا هذا، إنها تعنى البلاغة المتجمدة والصيغ التى تترجم اللغة بلا فائدة، وليست البلاغة الحية الفعالة التى دونها لم يكن من الممكن أن يوجد الشعر.

إن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور وقد أجاب أندريه بريتون André Breton فى هذا العصر أحدهم بقوله : «لا يا سيدى . إن سان بول رو Saint Pol Roux لم يرد أن يقول (هذا الشىء) ولو كان قد أراد أن يقوله لقاله» وهنا تبدو حاجة العودة إلى اللغة الطبيعية، استثارة «للصيغة الأدبية» يعتقد الشاعر من خلالها أنه يغزو درجة من الجدارة أكثر سموا . إن الشعر لا يستريح إلى كونه صيغة لغوية فقط، مجرد طريقة فى التعبير، ويريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيرا عن حقيقة جديدة، اكتشافا لجانب موضوعى مجهول من العالم، وهو إذ يفعل هذا – وينبغى أن تكون لدينا الجرأة للقول – يرتكب خطأ قاتلا، فالشعر ليس علما بل هو فن، والفن شكل وليس إلا شكلا، فأن يفشى الشاعر حقيقة جديدة ليس هذا سبيله لأن يكون شاعرا، واللغة الطبيعية هى النثر والشعر لغة الفن : أى اللغة المصنوعة وبعض شعراء اليوم الذين يعتقدون أنهم يتحدثون لغة طبيعية سوف تشتد دهشتهم إذا رأوا تحليل إنتاجهم ووجدوا فيه هذه الصور التقليدية مثل الاستعارات والقلب والتعانق اللفظى للعبارات وهى أشياء عرفت وصنفت فى البلاغة القديمة، إن «الصور» ليست زينة لا معنى لها، بل هى تشكل جوهر الفن الشعرى نفسه، إنها هى التى تحرر الطاقة الشعرية المختبئة فى العالم والتى تبقى أسيرة فى يد النثر.

من هنا يبدو مالارميه – كما يقول فاليرى – مسددا تماما «فى تنظيم اللغة، فالصور – التى تلعب دورا ثانويًا تزيينيا، ويبدو أنها لا تأتى إلا لكى تحسن أو تقوى فكرة، ومن ثم تبدو عرضية، مثل لون من الزينة، يمكن لجوهر

العمل أن يتجاوزه – هذه الصور تصبح فى فكر مالارميه عناصر أساسية» [١] أيضا «فإن القافية والمجانسة الصوتية من ناحية والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل ولازينة للعمل يمكن إلغاؤها بل هى خصائص جوهرية للإنتاج، ولم يعد المحتوى هو السبب فى الشكل بل أصبح أحد عنصرى الحدث» [٢].

ويمتد فاليرى بالفكرة قائلا : «إذا قررت الآن أن أكوِّن فكرة عن هذه الاستعمالات أو بالأحرى عن هذه التعسفات اللغوية التى تتجمع تحت المصطلح الغامض «صور» فإننى لن أجد على الإطلاق أكثر من آثارة مبتورة لذلك التحليل الشديد الروعة الذى حاول القدماء تقديمه لهذه الظاهرة البلاغية».

إن هذه الصور التى أهملها نقد المحدثين تلعب إذن دورا شديد الأهمية فى الشعر، ويبدو أن أحدا لم يحاول حتى إعادة النظر فى ذلك التحليل، لا أن يجرى اختبارا دقيقا لعناصرها الاستبدالية، ولا لمصطلحاتها الشائعة، ولا لوسائلها التى حدد البلاغيون بغموض، الحقول التى تغطيها [٣].

من الحق أن يقال إنه منذ كتب فاليرى هذه السطور، تغيرت قليلا الروح العدائية للبلاغة وعلى الأقل عند علماء اللغة، اعترف علم الأسلوب الحديث بدَيْنه، تجاه هذا العلم القديم فى نفس الوقت الذى حاول فيه تجديده، ودراستنا هذه التى نقدمها تطمح أن تدرج داخل هذا الاتجاه الأخير.

لقد شيدت البلاغة القديمة من خلال منظور تصنيفى بحت، لقد كانت تبحث فقط فى تعريف وتصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجاوزات ولقد كانت تلك مهمة مملة ولكنها مع ذلك ضرورية، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة، لكن البلاغة توقفت عند هذه المرحلة الأولى – وهى لم تبحث عن البناء المشترك

(1) Je disais quelquefois ..... Pleide. P.658.

(2) allarmé. Pl. P. 709 - 10.

(3) Question.

للصور المختلفة، هدف تحليلنا نحن هو بالتحديد ذلك، هل يوجد بين القافية والاستعارة القلب ملمح مشترك يضع فى الاعتبار فاعليتها المشتركة ؟. إن كل واحد من هذه الأدوات يمكن أن يعد «عاملا» شعريا يؤدى مهمته على طريقته لحسابه الخاص، لكن إذا كانت جميعها تنتج نفس الظاهرة الجمالية، وتكوّن جميعها مخزن الوسائل المستخدمة فى جنس أدبى محدد، فإن لنا الحق أن نفترض وجود طبيعة متشابهة بينها، إن البلاغة التقليدية تعد فى مستوى دراسات «الشكل» ما دامت كل صورة شكلا، لكن عندما ينظر إلى الفوارق بين الصور تكون البلاغة قريبة من دراسات «الموضوع» الذى تتجسد فيه كل صورة وتجد فيه خواصها، والبنائية الشعرية تعد فى درجة أعلى من مستوى الشكل، فهى تبحث عن شكل للأشكال، عن محرك شعرى عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقا خاصا لغرض ما، خاصا تبعا للمستوى والوظيفة اللغوية التى تحققها الأداة، وعلى هذا فالقافية (عامل) صوتى فى مواجهة الاستعارة بوصفها عاملا معنويا، ولكنها - على مستوى داخلى - عامل تنويعى فى مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا، على حين أنه فى تقسيم داخلى للمستوى المعنوى، تواجه الاستعارة باعتبارها عاملا تعميميا، الصفة باعتبارها عاملا تخصيصيا .

تحليلنا إذن سوف يتوزع تبعا للمستويات والوظائف، وهو لن يدرس فى كل حالة إلا أداة ممثلة لوظيفتها تمثيلا خاصا، وذلك يعنى أن عددا محدودا من الأدوات فقط سوف يحلل هنا، وليس من الوارد بالطبع دراسة نحو مائتين وخمسين أداة تحدثت عنها البلاغة القديمة، فهدفنا تركيبى، ونحن نعتقد أن ما يعد حقيقة لبعض الأدوات يمكن أن ينسحب على بقيتها، مرة أخرى لن ندرس أيا من هذه الأدوات دراسة شاملة، فالاستعارة وحدها تحتاج إلى مجلد ضخم، وماذا نقول عن قواعد الوزن ! لكنه بدلا من أن نضل فى التفاصيل، يبدو لنا من الأفضل بالنسبة لمنظور كالذى اخترناه، أن نبحث عن استخلاص السمات الكبرى وأن نقارن الأدوات المختلفة فيما بينهما وهذا وحده كفيل بأن يوضح كل واحدة

بالنسبة للأخرى، وأن نبحث عن خصائص البناء الداخلى، فالمقارنة مع الاستعارة تسمح بفهم أفضل للقافية أو للقلب، فكل أداة تلقى ضوءها على كل الأخريات، وليس من الوارد بالطبع أن نرصد فى هذه الصفحات مجمل «علم الشعرية» لكن أن نخطط للعناصر الرئيسية الضرورية لبناء فرض يمكن أن يسهل بحوثا أخرى فى المستقبل .

من ناحية أخرى، نحن لم ندرس هنا إلا العنصر الأول من عملية تتضمن من وجهة نظرنا عنصرين، الأول سلبى، وهو يتشكل على أنه خروج منظم على قواعد اللغة، فكل أداة تختص بكسر واحدة من هذه القواعد التى تشكل القانون اللغوى، والشعر فيما نرى ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو «المضاد للنثر»، وإنه من هذه الزاوية يبدو شيئا سلبيا تماما كأنه شكل «معتل» للغة، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرا ثانيا إيجابيا هو أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكى يعيد بناءها وفقا لتخطيط أسمى، فالهدم الذى تحدثه «الأداة» يتلوه بناء على نمط آخر، هذا العنصر «السلبى» باعتباره شرطا ضروريا للعنصر «الإيجابى» وباعتبار أنه حتى الآن لم يحظ - فيما نعلم - بأى دراسة منظمة، فهذه الدراسة إذن ذات فائدة بالنسبة للدراسات اللغوية النفسية خاصة، فقانون اللغة الذى حدد الشعر تبعا له، لم يجر على الإطلاق تحليله، وهو لا يختلط لا باللغة ولا بالمنطق، ولكنه يمس كليهما، وعلم الشعرية يسمح لنا بالتحديد بمعرفة أفضل لهذا القانون حين نعزل فى كل أداة القوانين التى تعد خروجا على القانون العام، ولأن هذه الدراسة هى دراسة للأشكال غير الطبيعية فى اللغة، يمكن أن تسمح لنا بمعرفة أفضل لكيفية عمل الأشكال الطبيعية.

★ ★ ★

الباب الثانى

المستوى الصوتى: نظم الشعر

١ - الــوزن :

مـا زال يشيـع فـى أيـامنـا وحتـى فـى أواسط المثقفين الخلط بين الوزن والشعر، وهو خطأ ينبغى رفضه والاحتراس منه: لكننا مع ذلك ينبغى أن لا نقع فى الخطأ المضاد كما يفعل أولئك الذين يرون فى الوزن زينة لا فائدة لها أو حتى قيودا تضايق حرية التفكير الشعرى، فالوزن ليس ملبسا يغلف، دون ضرورة، لغة يتحدد قدرها الشعرى على مستوى آخر، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر، فرغم نجاحها الذى لا خلاف عليه ظلت فى أدبنا ظاهرة استثنائية، كتب بودلير: «من منا الذى لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعرى، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية، طيعا غير متصلب لكى يتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتموج أحلام اليقظة، ورجفات الوعى ؟ ولقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب «قصائد نثرية صغيرة» التى تؤكد مع ذلك أننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب «أزهار الشر» وبرغم التنقيحات العميقة التى عرفتها قصيدة النثر طوال تاريخها، ظلت «قصيدة الشعر» حتى يومنا المركب الطبيعى للشعر، وينبغى الاعتقاد بأنها أداة فعالة له .

والتصوران السابقان - كما يحدث غالبا - محقان فيما يثبتانه، مخطئان فيما ينفيانه، ذلك أن الوزن فى الواقع ليس هو الشعر، وليس قيدا يحد منه، لأن حدث «التشعير» يتم على مستويين فى اللغة، صوتى ومعنوى، والمستوى

المعنوى دون شك مميز والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية، فى حين أن الشعر الحرفى (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) Lettriste لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية، فالشعر يمكن أن يستغنى عن الوزن، ولكن لماذا يستغنى عنه ؟ إن فنا كاملا ينبغى أن يستخدم كل روافد أدواته، ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتى من لغة الشعر تبدو دائما كالشعر الأبتر . إن الوزن هو وسيلة لجعل اللغة شعرا، وينبغى أن ندرسه على أنه كذلك ينبغى أن نحدد هنا، أننا عندما نصنف الوزن فى المستوى الصوتى، فإننا لا نقع فى الخطأ الجوهرى الذى أشرنا إليه من قبل، فالوزن كما سنرى لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى الصوت، وهو إذن بناء صوتى - معنوى، ومن هنا أحيانا يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى كالاستعارة مثلا التى تصنف فى المستوى المعنوى فقط. مقتضيات التحليل إذن تقتضى تصنيف الوزن (هنا) ومع ذلك سوف نرى أن الوزن فى عميق بنائه «صورة مشابهة للوسائل الأخرى». فالوزن والاستعارات بناءان متجانسان والفرق بينهما لا يعتمد إلا على العناصر التى يستخدمها كل من البنائين. إن معالجة الوزن كظاهرة صوتية منعزلة تجىء فى مواجهة الشعرية، هى السبب الذى ترجع إليه كل المشاكل فى هذه القضية، وإذا تفحصنا حتى الفهارس المدهشة للمراجع المتخصصة للوزن نشعر بالإحباط، ونتساءل هل يوجد حقيقة شىء يسمى الوزن.

فإذا أخذنا فى الاعتبار بصفة عامة العلاقة (صوت - معنى) فسوف نرى هذه المشاكل تتضاءل إن لم تختف، وفى الوقت نفسه سوف تجد بعض المسائل غير المعللة حتى الآن، مثل قضايا الترقيم، تسويغاتها .

ما الوزن فى الشعر الفرنسى ؟ سؤال يبدو فى الظاهر ساذجا، فالوزن يخضع لقواعد تقليدية، وهذه القواعد تعطيه تعريفه .

كل وزن هو «دائرى» فى مواجهة النثر الذى هو «امتدادى» الوزن يدور دائما حول نفسه، لقد قدم جيرارد هوبكن Gerard Hopkins هذا التعريف للوزن الذى أخذه عنه جاكوبسون [1] : «مقال يردد بصفة كلية أو جزئية نفس الصور الصوتية». و«الدائرية» تنبنى على عناصر صوتية تتغير من لغة إلى أخرى، فى الفرنسية كما هو معروف تعتمد على «المقطعية» أو تكرار عدد متساو من المقاطع، وحيث إن كل المقاطع متساوية سوف يسمى كلاما موزونا كل كلام يمكن تجزئته إلى وحدات معدودة، على الأقل وحدتين وحدتين، يتساوى فيها عدد المقاطع، ويضاف إليه التطابق، بين وحدتين وحدتين على الأقل فى الصوت الأخير أو القافية، ولنقل إن الشعر الفرنسى هو أولا تجانس البحر وثانيا تجانس الصوت .

وتعريف كهذا يثير كثيرا من المشاكل التى سنعود إليها بالتفصيل، وسنرى أن كثيرا من علماء الأصوات ومنهم جورج لوت G. Lote يعارضونه . وسنكتفى الآن بأن نعارضه بقضية أولية : التعريف الجيد ينبغى أن ينطبق على كل أجزاء المُعَرَّف وألا ينطبق على غيرها (أن يكون جامعا مانعا) وهذا التعريف لا ينطبق إلا على الوزن التقليدى، لكن ما الشأن بالنسبة «للوزن الحر» أى الوزن الذى لا يلتزم لا بالبحر ولا بالقافية؟ هل ينبغى أن تمنع عنه صفة الوزن؟

إن وسيلة كهذه ينبغى ألا توجد فى منهج علمى، وأمام تعريف لا يغطى مجمل الظواهر الملاحظة نعتقد أن من الفائدة المنهجية أن نعيد صياغة التعريف بدلا من أن نُقصى الحالات التى لا تتفق معه .

إن الشعراء الذين يستخدمون الوزن الحر فى الواقع يعتبرونه وزنا صحيحا وفى الواقع أن شعراء لهم مكانتهم نذكر منهم كلوديل Claudel أو سان جون برس S. J. Perse على سبيل المثال، يستخدمون هذا الوزن، وأن الشعر الفرنسى الحديث يكاد يقصر استخدامه عليه عندما يقول كلوديل فى قصيدته «المدينة» :

(1) Essais. P. 221.

كنت أبدع ذلك الشعر الذى لا بحر له ولا قافية

هل نسلبه نحن الحق فى أن يسمى «شعرا» ما لا بحر له ولا قافية ؟ لا . أو على الأقل «ليس مسبقا» وليس قبل أن نحاول أولا أن نجد تعريفا يغطى فى وقت واحد الوزن التقليدى والوزن الحر .

خاصية التعريف أو خواصه لابد أن تنطبق على كل ما يسمى بالوزن، وأن تنطبق عليه وحده، وهذا يعنى أنه لاينبغى – ما أمكن ذلك – ألا توجد هذه الخصائص فيما يسمى بالنثر، ولهذا لا يبدو لنا الإيقاع المبنى على «الفكر الزمنى» (فى تعريف الشعر) كما عرفه لوت لا يبدو لنا قادرا على الاستجابة للتصور الذى نراه . ذلك أن الإيقاع يوجد فى النثر . وبين النثر الإيقاعى والوزن الإيقاعى لا يوجد أى فرق على الإطلاق، بل ربما كان الإيقاع أوضح عند بوسويه Bossuet (الناثر) منه عند كلوديل (الشاعر) حيث الإيقاع ضعيف غالبا. وهذا لا يعنى على الإطلاق أننا ننازع فى وجود الإيقاع الرتمى وأهميته فى الشعر، بل إن موقفنا على عكس ذلك كما سنرى .

لكننا نود فى البداية أن ندقق إلى أبعد مدى وأن نجد – إذا أمكن – خاصة تظهر عند هيجو (الشاعر التقليدى) وكلوديل (الشاعر الحر) ولا تظهر عند بوسويه وشاتوبريان (الناثرين) وحتى لكى نرضى متطلبات منهج إيجابى دقيق – نود أن توجد هذه الخاصة فى الإنتاج المكتوب فقط .

الشعر فى الحقيقة كُتِبَ لكى يلقى، لكن كل القصائد لا تقال بنفس الطريقة والفرق بين الطرق شاسع فى الغالب، وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على الطريقة التى يقال بها بيت . من أين يأتى اختلافهم ؟ الإجابة سهلة . إن الشعراء لم يسجلوا على الإطلاق فى «دفاترهم» أقل إشارة إلى هذا الموضوع، وفيما يتصل بالإيقاع على وجه الخصوص، كان من السهل وضع علامة على مكان النبر، ولكن الشعراء لم يفعلوا هذا إطلاقا، وإذا أراد الباحث أن يحدد نفسه فى المعطيات الموضوعية التى لا خلاف عليها، فينبغى أن يقتصر على ما حدده

الشاعر بوضوح أى على النص المكتوب، إن المعطيات الخطية هى إذن التى نأمل أن نجد فيها الخاصة المطلوبة .

إن تعريفنا، على الإجمال، ينبغى إذن أن يستجيب لثلاثة شروط :

١ – أن ينطبق على كل شعر تقليدى أو حر .

٢ – ألا ينطبق على أى لون من ألوان النثر .

٣ – أن يكون مبنيا فقط على المعطيات الخطية .

هل توجد إذن خاصة قابلة للاستجابة لهذه الشروط الثلاثة ؟ نعم نحن نعتقد أن ما يمكن أن يسمى بتقطيع découpage المقال الموزون قادر على أن يمدنا بالخاصة المميزة التى نبحث عنها .

★ ★ ★

عندما نلقى نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة «الطباعة» فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن البيت التالى له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضا) وهذا الفراغ هو رمز (خطى) للوقف أو الصمت، رمز طبيعى أن يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت، ونقاد الشعر لم يعطوا حتى الآن أهمية كبيرة للوقف، وهو إهمال مدهش إذا علمنا أن الشعراء لم يعطوا أبدا أى اهتمام لتسجيل القيمة الموسيقية لمقاطعهم، لكن أى واحد منهم لم يخالف اللجوء التقليدى إلى أول السطر بعد كل بيت .

والوقف فى الأصل هو توقف للصوت، ضرورى لكى يتنفس المتكلم، فهو فى ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن «المقال» لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية .

كتب دى سوسير «أن السلسلة الصوتية هى أولا شىء ممتد. وإذا اعتبرت فى ذاتها فإنها ليست إلا خطا لا تلمح الأذن فيه أى تقسيم كاف أو محدد» [1] وفهم

(1) Cours de Linguistique général. 5e. ed. Paris P.125.

المقال أولا يقتضى تقسيمه، أى ملاحظة علاقات «التشابك» المتنوعة التى تجمع عناصره المختلفة، وهو تشابك يعد فى وقت واحد منطقيا ونحويا ويقسم المقال إلى أجزاء مترابطة : أبواب، فصول، جمل، كلمات، وهذا التقسيم تم بالطبع على أساس المعنى، لكنه متأثر بدرجة ملحوظة بالصوت، فإذا كان التقسيم معنويا فإنه يضاف أنَّ حدوده صوتية، والمتكلم يجد أن من الطبيعى أن يوقع توقف الصوت على توقف المعنى، وبهذا يأخذ الوقف معنى محددا، أنه يشير إلى الاستقلال المعنوى لوحدات يحدها .

وهكذا يزدوج التقسيم المعنوى من خلال تقسيم صوتى مواز ومعنا هنا مثال على ظاهرة عامة تشيع فى اللغة تحت اسم «الإطناب Redondance» فاللغة هنا تقدم دائما أو غالبا ضعف ما تريد أن تُفْهِمَه .

وإنه بنفس الطريقة يمكن أن يقال إن كل مشهد يقسم مرتين، مرة من خلال الصوت وأخرى من خلال المعنى، هكذا لو أخذنا مشهد «الجو جميل– سأخرج» فإنه قابل للتقسيم إلى مجموعتين متميزتين فى نفس الوقت، من خلال الصوت المتمثل فى الوقف بين المجموعتين ومن خلال المعنى الذى يتأثر – على الأقل فى مشهد بسيط كهذا – من اختلال لتقسيم ويكفى لصنع التجربة أن يكتب المشهد على النحو التالى:

«الجو جميل سأخرج»

فغياب الوقف لم يمنعنا من أن نربط المجموعتين المنفصلتين – مجموعة «الجو جميل» ومجموعة «سأخرج».

لكن يبقى أن تنظيم المعطى اللغوى يسهل من خلال اتفاق نوعى التقسيم وإذا أردنا هنا أن نستخدم مصطلحات مدرسة «الدراسات النفسية للشكل» فلنتكلم عن «شكل قوى» فى حالة ما إذا كان نوعا التقسيم يعملان فى اتجاه واحد و«شكل ضعيف» فى حالة ما إذا كان أحدهما ضد الآخر .

فى «المقال» العادى يكّون مجموع الأجزاء المختلفة، شكلا قويا، ويتمثل توازى الصوت والمعنى على كل مستويات التقسيم، واستقلال الوحدات المؤلفة للمقال هو فى الواقع استقلال نسبى، فالاستقلال بين الفصول أوضح من الاستقلال بين المقاطع واستقلال المقاطع عن بعضها أوضح من استقلال العبارات، والوقف يتعهد بالتعبير عن هذه النسبية من خلال تناسق مدته مع درجة الاستقلال، فعلى مستوى الجملة حيث التماسك النفسى للعناصر يضاعف منها تماسك تركيبى، لجأت اللغة المكتوبة إلى تحميل «علامات الترقيم» مهمة التعبير عن هذه العلاقات، وفى اللغة الفرنسية يوجد منها علامتان رئيسيتان : النقطة والفاصلة، وهما العلامتان اللتان سماها داموريت Damourette علامات «وقفية» [١]. ليست هما وحدهما اللتين تدلان على الوقف، ما دامت كل مساحة بيضاء (فى الصفحة) تؤدى نفس الوظيفة، لكنهما ترمزان إلى فاصل نفسى وتركيبى فى وقت واحد، وبين العلامتين يوجد تدرج، فالنقطة تشير إلى نهاية الجمل أى إلى مجمل يمكن أن يوجد مستقلا لأنه يمثل معنى كاملا فى ذاته، أما الفاصلة فإنها تفصل بين مجموعتين لا يمكن لكل منهما أن توجد مستقلة، لكن لكل منهما مع ذلك كيان نسبى، والفاصلة كما يقول داموريت «تقدم لنا وقفات قصيرة، تفصل داخل جملة واحدة، عناصر معينة، يربط بينها جميعا وبين الهدف رابط لين» [٢].

هذا إذن هو نظام ترتيب «المقال» السائد فى النثر والآن ما الشأن بالنسبة للغة الموزونة ؟ لنأخذ فى الاعتبار البيتين التاليين :

ذكريات، ذكريات، ماذا تريدين منى ؟ الخريف

كان يُطير السمان عبر الريح الواهنة

---

(١) فى مواجهة علامات أخرى هى «العلامات التنغيمية» مثل علامات الاستفهام والتعجب ... إلخ.
Traité moderne de Ponctuation, Paris . 1939. P.10.

(٢) المرجع السابق ص ١٣ .

Souvenir, Souvenir, que me veux - tu ? l'automne

Faisait voler La grive á travers l'air atone.

(فيرلين)

بين البيتين تجد وقفة تسمى «الوقفة العروضية» لأن وظيفتها الإشارة إلى أن البحر قد تم والبيت قد انتهى، فالوقف هنا إذن ليست له قيمة معنوية، أنه يفصل فى الواقع وحدتين بينهما ترابط شديد . المبتدأ (الخريف) والخبر الفعلى (كان يُطير) . لكن كيف نفرق بين الوقف العروضى والوقف المعنوى ؟

من ناحية النطق يتصف كل منهما بالصمت وليست هناك أى وسيلة للتمييز بين الصمتين ومن هنا فإنه ينبغى أن يعطى لنوعى الوقف قيمة واحدة، صوتية أو عروضية أو الاثنان معا، وعلى أى حال تم اختراق البناء العروضى والمعنوى للأبيات بالصمت من خلال ثلاثة مجموعات :

- ذكريات، ذكريات، ماذا تريدين منى .
- الخريف .
- كان يُطير السمان عبر الرياح الواهنة .

معنا إذن ثلاثة أبيات وثلاث جمل، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الحقيقة إلا بيتان وجملتان .

ولتلافى هذا فإن الأبيات لها الخيار بين إمكانيتين : إما أن تتجاهل الوقف العروضى، أو أن تلغى الوقف المعنوى ولنختبر الإمكانيتين الواحدة بعد الأخرى.

فى الحالة الأولى، سوف يتفق الإلقاء مع المعنى، ويجعل الوقف بعد ماذا تريدين منى ؟ ويربط دون انقطاع «الخريف» مع «كان يُطير» .

ذكريات، ذكريات، ماذا تريدين منى ؟

الخريف كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

هنا يراعى الإلقاء المعنى لكنه يتجاهل البيت، وإنه إذ يغفل هذا يخالف مبدأ أشار إليه جرامون Grammont حين قال : «إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائما هو الذى ينتصر، وينبغى أن تخضع الجملة لمتطلباته، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة إلى حد ما» (1) وفى الحقيقة فإن الحس الجيد البسيط يقول : إنه لا يمكن تجاهل متطلبات الوزن، من ثم فإن الإلقاء بالطريقة التى أشرنا إليها غير ملائم من الناحية الشعرية وينبغى أن يستبعد كلية .

تبقى إذن الإمكانية الثانية : إلغاء الوقف المعنوى، وإلقاء البيت على النحو التالى :

ذكريات ذكريات ماذا تريدين منى الخريف

كان يطير السمان عبر الرياح الواهنة

وهذا الإلقاء يمكن أن يبدو شاذا، فتجاهل علامة الاستفهام يضعف بناء العبارة، وكلمة الخريف ترتبط بلا واسطة مع الكلمة السابقة عليها والتى ليست لها بها أى علاقة تركيبية، وعلى العكس تفصل عن الكلمات التالية لها مع أنها متصلة بها من الناحية التركيبية . إنَ هنا إذن لونا من انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة .

واللجوء – من أجل تسجيل هذا النوع من الإلغاء – إلى إلغاء علامات الترقيم، موقف ذو دلالة قوية، ونحن إننا إذ نفعل هذا نتبع طريقة للكتابة يطبقها الشعر الحديث بكثرة منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولقد أراد البعض أن يرى فى رفض الشعراء لاستخدام علامات الترقيم لونا من الدلال، ونحن نرتاب فى تفسير كهذا عندما يتعلق بظاهرة على هذا النحو من الاتساع، لقد فهم الشعراء أن الصراع بين البحر الشعرى والتركيبى صراع متعلق بجوهر الشعر نفسه، وأن نظامى الوقف بينهما تنافسى ولابد حين نريد إنقاذ البحر من التضحية بالتركيب بل ربما كان الهدف الغامض الذى يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب،

(1) Le vers Francais. Paris. 1954. 35.

لكن علينا ألا نتعجل، ويكفى فى هذه اللحظة أن نضيف إلى «ملف» بحث الشعر، قضية لم تحظ أبدا بالاهتمام الذى تستحقه .

لقد فسر أبولينير ترك الترقيم على أنه تجديد وأضاف : «يبدو لى أن الترقيم يثقل بدرجة ملحوظة تحليق القصيدة، تلك التى تتابع (دونه) فى انطلاقة واحدة رحلتها المجنحة، وإن الفهم بالطبع لا يتحقق، ولكن ليس لذلك أيه أهمية» .

هكذا تبعا لأبولينير : يَتَّسِمُ الشعر الخالى من الترقيم بأنه ذو انطلاقة واحدة أى أنه يخلو من الوقف حتى الوقف الذى يتطلبه المعنى، ولنأخذ على سبيل المثال هذين البيتين لأراجون :

أصيح أصيح شفتك هى الكأس التى

شربت منها الحب الطويل والخمر الحمراء

Je Crierai Crierai ta Lévre est Le verre oû

j'ai bu Long amour ainsi que du vin rouge

فهما لا يمكن أن يقالا إلا على النحو الذى كتبا عليه، حين يأتى الوقف العروضى بعد «الكأس التى » أى بين البيتين، على العكس لا يأتى الوقف بين «أصيح» و«شفتك» أى بين الجملتين، وهكذا يبدو أن الوزن فى هذين المثالين يأخذ الاتجاه المضاد لقاعدة المقال العادى: فهو يضع الوقف حيث يرفض المعنى، ولا يضعه حيث يقتضيه.

والواقع أن المثالين اللذين أوردناهما يمثلان لونا خاصا يعرف باسم «التضمين» والتضمين هو الجملة التى تنتهى فى وسط البيت، وهذه الطريقة كما هو معروف كانت محظورة فى القرن السابع عشر مع أنها كانت مستعملة فى القرن السابق عليه.

كتب رونسار Ronsard فى مقدمة «الثريا» «كنت فى شبابى أرى أن التضمين بين البيتين ليس جيدا فى شعرنا، ولكنى غيرت رأيى بعد قراءاتى

للأشعار اليونانية والرومانية» ولكن أخيرا جاء مالرب Malherbe ، ومعه – كما يقول بواللو Boilleau – :

لم يعد البيت يجرؤ أن يتضمن مع بيت آخر.

ولنسجل هنا أن التضمين بدأ يعود للظهور بدءا من الرومانتيكية بل وأحيانا يظهر بطريقة مطردة، مثلا عند مالرميه فى l'Hérodiade لكن القضية الرئيسية ليست هنا، فالتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعرى والتركيب يمكن أن يلاحظ فى كل الأبيات.

هذا الصراع يعتمد على المنافسة بين نظامى الوقف الغامضين، ولابد لكى يزول هذا التنافس نهائيا من مطابقة تامة بين الوقف العروضى والوقف المعنوى وليست هناك أى قصيدة فرنسية معروفة تتحقق فيها هذه المطابقة.

لنأخذ هذين البيتين المشهورين:

أريان، يا شقيقتى، من أى حب جريح

مت على الشواطئ التى تركت عليها

Arian, ma Soeur de quel amour blessée

Vous mouyutes aux bords ou vous futes Laissée

فالبيت الأول يتضمن ثلاث وقفات معنوية متساوية عبر عنها بالفاصلة، وكل واحدة منها تقع مطابقة لوقف نغمى، ويبدو إذن أن المطابقة موجودة هنا، لكن لنعد النظر فإن الوقفات النغمية الثلاث ليست متساوية، فالأول يمثل نهاية فعلية، والثاني نهاية شطر، والثالث نهاية بيت، فمعنا إذن وقفات نغمية غير متساوية، ويأتى العكس فى البيت الثاني، حيث لا تتميز الوقفات النغمية بعلامات ترقيم ولا تتقابل مع وقفات معنوية.

إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن، فاهتموا من ناحية بتلافى التضمين أى تلافى

الوقف القوى فى وسط البيت، ومن ناحية أخرى بإنهاء البيت بوقفة معنوية أى بنقطة أو فاصلة، وهم إذ فعلوا هذا قللوا من الصراع ولم يلغوه، فلابد لضمان تقارب تام بين النظامين من موازاة بين الموقف العروضى والوقف المعنوى أى أن يكون آخر البيت مثلا نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالي:

آخر البيت = نهاية جملة (أو نقطة).

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (أو فاصلة).

آخر التفعلية = نهاية محور الجملة الفرعية.

وإذا أخدنا فى الاعتبار نهاية الأبيات فقط فإننا نلاحظ عند الكلاسيكيين شيوع الفواصل بنفس الدرجة التى تشيع بها النقط، وهذا يكفى لإبعاد فكرة الموازاة.

والحقيقة أن الكلاسيكيين بتفننهم فى إنهاء الأبيات بعلامات ترقيم إنما قللوا صراع الوزن والتركيب، لكن ينبغى أن نلاحظ أنهم لم يحترموا دائما هذه القاعدة، كما ستظهر لنا الإحصاءات ذلك قريبا، وعلى سبيل المثال:

منذ أن أرسلت الآلهة على هذا الشاطئ

ابنة مينو وبازيفا

Depuis que sur ces bords les Dieux orut envoyé

La fille de Minos et de Pasiphaé

نلاحظ أن نهاية البيت الأول ليست فيها علامة ترقيم ومن ثم لا يقابل الوقف النغمى القوى وقف معنوى، والإلقاءُ إذن يقود إلى نوع من الصمت لا يريده المعنى. غياب علامة الترقيم إذن فى نهاية البيت يمثل ظاهرة لقطع التوازى بين الصوت والمعنى، وهو تواز يؤكد فى العادة البناء القوى للمقال، وهذه الحقيقة تسمح لنا بإيراد حجتنا الثانية المستخلصة من مقارنة الشعر بنفسه خلال تاريخه.

وهذه المقارنة سوف نجربها من خلال وجهتى نظر: محدودة وموسعة. العبارة كُل - تركيبى، لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر، جمل فرعية، وحدات تركيبية، وكلمات، وفرع الدراسات اللغوية المسمى بعلم التركيب (syntagmatique) وظيفته الدقيقة هى التحديد الصارم للوحدات المكونة للعبارة، ولن ندخل فى تفاصيل هذه القضية التى يظل باب النقاش حولها مفتوحا، لكن ما يكفينا معرفته أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة، وهذا يعنى أن عدم الموازاة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضا درجات مختلفة تبعا لوقوع الوقف العروضى فى آخر البيت بين جملتين فرعيتين، أو مجموعتين تركيبتين أو وقوعه داخل مجموعة واحدة يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر «محددة» مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة للشعر الفرنسى.

ومن هذه الزاوية فإن تاريخ الشعر يظهر التزايد المطرد لهذه الظاهرة فمن الكلاسيكية إلى الرومانتيكية إلى الرمزية نرى آخر البيت يخترق دائما درجة أكثر صلابة (من العصر السابق) من الالتحام التركيبى.

إنه عند الكلاسيكين، عندما لا يقع آخر البيت على علامة ترقيم، يخترق درجة ضعيفة نسبيا من الالتحام التركيبى، فهو إما أن يفرق بين جملتين فرعيتين منفصلتين حرف عطف:

عيناى يخطفهما ضوء النهار الذى أراه

وركبتاى المضطربتان تختفيان تحتى

أو بين الجملة الرئيسية والجملة التابعة:

سألت عن «تيسى» سكان هذه الشواطئ

حيث نرى «الأكرون» يتلاشى أمام الكلمات

أو يفصل بين مجموعات تركيبية مختلفة مثلا الظرف عن بقية العبارة:

مع أى أمل جديد، فى أى مناخ سعيد

تعتقد اكتشاف آثار أقدامها؟

أو فصل الفاعل عن المفعول كما فى البيتين اللذين أوردناهما من قبل حيث يفصل نهاية البيت بين «أرسلت الآلهة» وبين المفعول «ابنة مينون».

لكن لا نرى أبدا فى الشعر الكلاسيكى حدود البيت تخترق بناء مجموعة تركيبية واحدة، أى مجموعة لا يسمح فيها بالوقف المعنوى، إنما يحدث هذا مع الرومانتيكية حيث نرى حدود البيت تخترق أعلى درجات التلاحم التركيبى صلابة.

هكذا مثلا يقول هيجو:

كما لو كنا نرى وقفات المسافر

الغامض تمسحها خيوط الفجر البيضاء

فالوقف هنا يفرق بين الصفة والموصوف أى بين وحدتين شديدتى التلاحم وإن الفصل هنا مع ذلك يتعلق بكلمتين معجميتين، أى بوحدتين لكل منهما لون من الاستقلال اللغوى، لكن الكلمات القاعدية (الأدوات) مثل حروف الجر والعطف، هى كلمات خالية، ولا يمكن بأى حال أن تنفصل عن الكلمة المتعلقة بها، لكن الرمزيين لم يترددوا فى أن يختموا البيت بكلمات من هذا النوع مثلا.

قدماه فى سيف الغراب ينام، مبتسما مثل:

ابتسامة طفل مريض.

(رامبو)

أما فرلين فقد فصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة:

ذهبت

فى الريح السيئة

التى تحملنى

من هنا إلى هناك

مثل الـ

ورقة الميتة

ففى البيت الخامس يفصل الوقف بين أداة التعريف «أل» والكلمة المعرفة «ورقة» والتلاحم بينهما قوى لدرجة أن بعض النحاة يعتبرهما وحدة صرفية واحدة[•].

أخيرًا يقول أراجو:

وكنت أصيح أصيح عيناى اللتان أحبهما أين أنْتُ

ما أين أنت يا قبرتى يا نورسى

فمعنا هنا مثال نموذجى حيث يقع الوقف العروضى على وحدة متماسكة، بينما لا يأتى أى وقف فى البيت الثاني بين جمل مختلفة، وباستثناء قطع الكلمة من وسطها، نصل هنا إلى الحد الأعلى للتفريق فى هذه الطريقة[1].

سوف نحاول الآن دراسة الناحية الكمية من الظاهرة[•]، وفى سبيل هذا

(•) يورد المؤلف هنا مثالا آخر للفصل بين أداة التعريف والكلمة المعرفة التى تبدأ بحركة مثل Editeur وهى حالة تعتبر فيها أداة التعريف أشد التصاقا بالكلمة.

(١) الشاعر الإنجليزى ديلون توماس تجاوز هذه الحدود ، حتى كتب كلمة Soft هكذا So
f
t
ويبدو هذه المرة أنه لا يمكن الذهاب إلى أبعد من هذا .

(•) الظاهرة التى يشير إليها المؤلف وهى ظاهرة التضمين وتطورها لم تلق دراسة كافية فى الشعر العربى باعتبارها عنصرا متطورا فى بناء لغة الشعر ، والحقائق التطورية التى اهتدى إليها المؤلف من خلال دراسة الشعر الفرنسى وبالتى تتلخص فى ازدياد شيوع الظاهرة جيلا بعد جيل وازدياد درجة اختراق اللغة الشعرية للتلاحم الطبيعى الذى يوجد فى الجملة النثرية . سواء على مستوى الكتابة الخطية أو =

مستوى التركيب النحوى ، هذه الحقائق يمكن أن تلتقى فى عمومها مع ما يمكن استخلاصه من تطور الشعر العربى أيضا من هذه الزاوية. ومع أن هذه القضية تحتاج كما قلت إلى دراسة مفصلة ، فإننى سوف اكتفى فى هذا المقام بالإشارة إلى بعض الخطوط العريضة - التى تربطها بقضية البناء الشعرى التى يثيرها المؤلف :

أولا : كانت السمة العامة للشعر العربى هى الاستقلال المعنوى لكل بيت بحيث يبدو البيت صالحا للترديد وحده غير مفتقر فى معناه النحوى إلى البيت السابق أو اللاحق. وهذه السمة كانت تماشي ما عرف بمبدأ «وحدة البيت» وترتبط بظواهر أخرى مثل شيوع «الاستشهاد» بالشعر، سواء على المستوى المعنوى فى شعر الحكمة مثلا، أو على المستوى اللفظى فى مجال الاستشهاد على النموذج اللغوى ، وهى ظواهر تميل غالبا إلى اقتناص البيت المفرد المتكامل.

ثانيا : هذه القاعدة العامة لم تمنع من ظهور استثناءات تخرج عليها بقدر ما تؤكدها. ومن هنا وردت أبيات من الشعر الجاهلى والإسلامى والأموى تلجأ إلى التضمين ، ومن أمثلة ذلك قول النابغة الذبيانى :

وهم وردوا الجفان علي تميم … وهم أصحاب يوم عكاظ إنى

شهدت لهم مواطن صادقات … شهدن لهم بصدق الود مني

فقد وردت جملة « إنى شهدت لهم مواطن صادقات» موزعة بين البيتين .... فجاءت ان واسمها فى بيت وخبرها فى بيت تال .

وكذلك قال زهير بن أبى سلمى :

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله … رجال بنوه من قريش وجرهم

يمينا لنعم السيدان وجدتما … علي كل حال من سحيل ومبرم

فقد وردت كذلك جملة «أقسمت بالبيت يمينا» موزعة بين بيتين متتاليين وجد المسند والمسند إليه فى أولهما والمكمل فى ثانيهما وكذلك ما ينسب إلى مجنون ليلى من قوله :

كأن القلب ليلة قيل يغدى … بليلى العامرية أو يراح

قطاة غرها شرك فباتت … تجاذبه وقد علق الجناح

فإن جملة « كأن القلب قطاة» جاءت كذلك موزعة بين البيتين.

ثالثا : يبدو أن هذه الاستثناءات ظلت محصورة حتى جاء الشعراء المحدثون فى العصر العباسي الأول ومع تعقد أغراض الشعر وتنوعها، بدأ البيت وحده يضيق عن المعنى الذى يريده الشاعر أحيانا ، وبدأ ذلك الصراع بين قوانين الصوت والمعنى التى أشار لها جون كوين ويبدو أن اللجوء إلى التضمين قد كثر ، وهناك عبارة يوردها أحد علماء العروض وهو الدمنهورى فى كتابه «المختصر الشافي على متن الكافى فى العروض والقوافى» أثناء حديثه عن التضمين، وتبدو ذات مغزى هنا، حيث يقول : «والتضمين - مغتفر للمولدين» (ص ٢٨ من كتاب الكافى فى العروض والقوافى بتحقيق الحسانى عبد الله).

بل إن هذا الصراع وحله لصالح القانون الصوتى الشعرى كان يبدو أحيانا متعمدا ، ويتم اللجوء إليه كلون من الترويض ، وتحدى القاعدة التقليدية.

ويتضح هذا جليًا فى مقطع شعرى يرد فى ديوان أبى العتاهية ، ويتكون من ستة أبيات متتالية تقوم كلها على التدوير لا بين الأبيات المتتالية فقط بل بين الأشطر أيضا، يقول :

يا ذا الذي في الحب يلحي أما   والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما   لمت على الحب فذرني وما
اطلب إني لست أدري بما   قتلت إلا أنني بينما
أنا بباب القصر في بعض ما   أطلب من قصرهم إذ رمى
شبه غزال بسهام فما   أخطأ سهماه ولكنما
عيناه سهمان له كلما   أراد قتلي بهما سلما

وواضح أن أبا العتاهية هنا يريد أن يحل مذاقا جديدا محل مذاق قديم وإن شعر بإمكان كسر القاعدة القديمة أو تخطيها سواء على مستوى الشيوع الكمى أو على مستوى تعدد درجات المتعة الشعرية دونها، على أنه إذا نظر إلى تجربة أبى العتاهية من ناحية تركيبية لمعرفة درجة اختراق قوانين التلاحم فى الجملة، تظل التجربة – على عكس ما يوحى به ظاهرها– محدودة ، فالحالات الإحدى عشرة للاختراق هنا، إذا أدخلنا التضمين على مستوى «الشطرات ، تتم غالبا على مستوى الفصل بين الأداة والفعل التالى لها، وتتم فى مرة واحدة بين الفعل وفاعله (إذ رمى شبه غزال) .

رابعا : مع العصر الحديث فى الشعر ، اتسعت ظاهرة التضمين اتساعا كبيرا سواء على مستوى الشيوع الكمى أو على مستوى تعدد درجات اختراق التلاحم بين أجزاء الجملة ، وإذا أخذنا على سبيل المثال شاعرا رائدا مثل خليل مطران الذى طبع الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ وجدنا نحو خمسين موقفا يلجأ فيها الشاعر إلى التضمين وتتنوع درجات اختراق الالتحام التركيبى ، مثل الفصل بين الفعل والفاعل فى بيت والمفعول به فى بيت آخر كقوله :

بل حبتين بزهرة نمتا   وتساقتا لما تعاشقتا
نار الغرام من الندى العذب

أو بين الفعل فى بيت والفاعل فى بيت آخر كقوله :

لا شىء بعد الحب يطعمنا   لا نبتغى أمرا فيوجعنا
اخفاقنا فى المطلب الصعب

أو بين الجار والمجرور مثل قوله :

فخامر ليلى الخوف ثم تحولا   إلى غيرة ، والغيرة انتقلت إلى
غرام فما تلوى على أحد ولا

وتوجد شواهد كذلك للتضمين بين الموصوف والصفة والمبتدأ والخبر والموصول والصلة ومن اللافت للنظر أن التضمين كان عند مطران أكثر شيوعا فى الشعر القصصى منه فى القصيدة التقليدية الموضوع أو البناء .

خامسا : مع ظهور الشعر الحر تغير الموقف فلم يعد الشاعر مضطرا إلى الوقوف عند نهاية التفعيلة الرابعة فى المجزوءات أو السادسة أو الثامنة فى الأبحر التامة ، ومن ثم يضطر إلى التضمين فى البيت التالى عندما لا يكتمل المعنى له ، بل أصبح فى إمكانه أن يمتد «بالسطر» الشعرى ، العدد الذى يريده من التفعيلات ، وكان من المنطقى أن تختفى ظاهرة التضمين فى هذا اللون من الشعر، لكنها مع ذلك وجدت بل شاعت كثيرا عند بعض الشعراء وأصبحنا نلتقى بالأبيات المدورة، وهى تلك الأبيات التى لا تمثل فيها نهاية «السطر» الشعرى، نهاية لتفعيله ، وإنما تمتد التفعيلة غالبا لتمثل جزءا من الكلمة الواقعة فى أول «السطر» التالى وكثيرا ما تمتد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المحدثين حتى نجد القصيدة كلها تتحول إلى «بيت» .

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة فى شعر الأجيال التى تعاقبت فى انتاج الشعر الحر منذ أواخر الأربعينيات حتى الآن وفى انتظار أن نتم دراسة مفصلة حول هذه القضية، سوف نكتفى الآن بالإشارة إلى ثلاثة نماذج لثلاثة شعراء ينتمى كل واحد منهم إلى جيل مختلف زمينا فى إطار « عصر الشعر الحر».

من الجيل الأول نختار «بدر شاكر السياب» حيث تشيع هذه الظاهرة عنده شيوعا ملحوظا يقول فى قصيدة عنوانها«عكاز فى الجحيم» .

١ – لو كان الدرب إلى القبر .
٢ – الظلمة والدود الفراس بألف فم.
٣ – يمتد أمامى فى أقصى أركان الدنيا .. فى بحر .
٤ – أو واد أظلم أو جبل عال.
٥ – لسعيت إليه على رأسى أو هدبى أو ظهرى .
٦ – وشققت إلى سفر دربى ودحوت الأبواب السودا .
٧ – وصرخت بوجه موكلها.
٨ – لم تترك بابك مسدودا .
٩ – ولتدع شياطين النار .
١٠ – تقتص من الجسد الهارى .
١١ – تقتص من الجرح العارى .
١٢ – ولتأت صقورك تفترس العينين وتنتهش القلبا .
١٣ – فهنا لا يشمت بى جارى .

فالقصيدة قائمة على بحر المتدارك «فاعلن» والشاعر يكرر فى كل سطر عددا متفاوتا من

التفعيلات دون نظام ثابت ، ونهاية السطر ليست محكومة بالضرورة نهاية المعنى ولابنهاية التفعيلة فالتداخل موجود بين المعانى والتفعيلات فى الأسطر المتتالية، وإذا أخذنا مثلا حدود جملة نحوية وردت فى صدر هذا المقطع وهى جملة الشرط ، لوجدنا أن فعل شرطها يتوزع بين السطر الأول (كان) والسطر الثالث (يمتد) وأن فعل جوابها يقع فى السطر (الخامس) وإذا قسنا مسافة التفعيلات التى تغطى سطور جملة الشطر لوجدناها تبلغ نحو ثلاثين تفعيلة وهو عدد كان ينبغى فى البناء التقليدى لبحر المتدارك (الذى يستلزم الوقوف الصوتى والمعنوى مرة على الأقل كل ثمانى تفعيلات) كان ينبغى أن توفر لنا هنا نحو أربع وقفات مستقلة صوتيا ومعنويا ، ولعله ينبغى الوقوف عند دراسة هذه القضية فى الشعر العربى عند الدوافع الحقيقية ، النابعة من طبيعة بناء الجملة الشعرية ، والتى جعلت الشعر يغير -اختيارا - قاعدة التوازى الصوتى - المعنوى ، وهو تغيير يبدو اختياريا بعد أن أعفى نفسه من الالتزام من نظام التكرار العددى لتفعيلات البحور التقليدية . هل توجد دوافع حقيقة لدى الشاعر المعاصر ، تجعله لكى يبنى جملته على هذا النحو يضحى بهذه القاعدة، أم أن الأمر لا يتجاوز فى بعض الحالات الرغبة فى التحرر من القيود أو فى المخالفة الشكلية ؟

إذا أخذنا نموذجا من الجيل الثانى من «الشعر الحر» لاختبار هذه الظاهرة عنده ، نستطيع أن نأخذ مثالا من الشاعر فاروق شوشة. فى قصيدته «قطار الجنوب» يقول :

١ - فى عيون المحطات يرقد بوح انتظار .
٢ - ويقلع برق انخطاف .
٣ - تستطيل المسافة بين المودع والمترجل .
٤ - بين المغامر والمتوجس .
٥ - بين الشجاع المحاذر والغر .... ذاك الذى لا يخاف .
٦ - والصبايا افترشن المساء .
٧ - أشعلن أشواقهن دخانا صعد .
٨ - جئن هيأن كنز الصدور الخبىء .
٩ - لحلم جرئ تدثرنه .
١٠ - ولوعد تنظرنه.
١١ - وليال مجهزة للقطاف .
١٢ - يا قطار الجنوب المسافر ، مخترقا صبوات المدى .
١٣ - طائرا بالرشد .
١٤ - لا الوجوه الحبيبة عادت .
١٥ - ولا الشوق منطفىء فى عيون البلد .
١٦ - الصبايا احتشدن .
١٧ - انتظرن .
١٨ - انطفأن .
١٩ - وأوشكن يبكين .

=

٢٠ – أوشكن يرحلن.
٢١ – ما زال خيط رفيع .
٢٢ – وصبر وجيع .
٢٣ – ودائرة من شعاع بعيده .
٢٤ – يلوّح فيها ولد !

وظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ، فخلال هذه الأسطر الأربعة والعشرين لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلة فيها إلا فى نحو عشرة فقط ، وإذا استثنيا الأسطر الأربعة الأخيرة التى يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفاعيل وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازى التقليدية فيها فى نحو خمسة فقط وهو ما يمثل حوالى ٢٥٪ وقد يلفت النظر أن الأسطر التى تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر فى بناء نظام القافية (الاختيارى) فى القصيدة ، حسب ما تم التعارف عليه فى الشعر الحر ، فالسطر الثانى «ويقلع برق انخطاف» ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) مع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) وهما سطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة ، أما السطر السابع (أشعلن أشواقهن دخانا صعد) والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائرا بالرشد) ، وكذلك مع السطر الخامس عشر (فى عيون البلد) والسطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) وهى جميعا تنتمى إلى نفس الظاهرة. ولا يخرج عن هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ، ولا السطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون ، وهكذا يبدو استخدام الظاهرة هنا ذا هدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

فإذا انتقلنا إلى الجيل الثالث فى الشعر الحر يمكن أن نختار نموذجا للشاعر حامد طاهر .

يقول في قصيدة بعنوان من السجلات العسكرية :

الريح تعزف فى ضلوعك غنوة الأفق البعيد ..
وأنت منكفىء .... تعد رصاص مدفعك العنيد ....
وقد تألق فى محاجرك البريق ....
وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى ....
تشم رائحة العدو ....
وتستشيط أسى إذا مر المساء بغير زاد ....
ويمر قائدك الحبيب عليك تسأله ....
متى تتحركون ؟
وأنت نار للجواب ....
فلا يجيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار ....
«ألا هلاكا لانتظارك» .....

الهدف سنتتبع وجهة النظر التالية: بما أن وقفة نهاية البيت هى أطول الوقفات النغمية، وبما أنها الوحيدة التى لابد أن تلاحظ فى كل الحالات، ينبغى إذا أريد تقليل الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب، أن تتطابق مع وقفة معنوية قوية، أى مع «نقطة» أو على الأقل مع «فاصلة» وينبغى إذن لملاحظة التغير التاريخى للظاهرة، حساب التردد النسبى خلال العصور المختلفة لنهايات الأبيات غير المتطابقة مع علامات ترقيم.

لقد أخذنا إذن بالمصادفة، عينة من مائة بيت، تتكون من عشر مجموعات كل منها عشر وحدات، عند الشعراء التسعة الآتين:

٣ كلاسيكيين، كورني، راسين، موليير.

٣ رومانتيكيين، لامارتين، هيجو، فينى.

٣ رمزيين، رامبو، فيرلين، مالارميه.

=

ثم يخطرك الزميل بأن نوبتك انتهت ....

ففى لمقطع الأول لا ينتهى البيت العروضى الطويل إلا فى نهاية السطر الرابع وفى خلال الأسطر الثلاثة الأولى ينتهى السطر عند جزء من التفعيلة ، أما فى المقطع الثانى فإن «البيت» المدور الطويل يستمر ستة أسطر . يتم خلالها دائما الوقوف على جزء من التفعيلة.

إن هذا العرض الموجز السريع لظاهرة «التضمين» فى الشعر العربى، يؤكد صدق نظرية كوين ، فى ضرورة دراسة ظواهر العروض مرتبطة بالتطور الشعرى من ناحية ، ويؤكد من ناحية أخرى أن خط سير التطور العام فى الشعر واحد وإن اختلفت اللغات والظروف الدافعة إلى هذا التطور (المترجم).

والنتيجة الإحصائية نبينها فى الجدول التالى[1]:

الجدول رقم (١)

وقفات عروضية غير متقابلة مع علامات ترقيم (١٠٠ بيت)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورني	١٢	٣٣	١١٪
راسين	١١		
موليير	١٠		
لامارتين	١٨	٥٧	١٩٪
هيجو	١٥		
فيني	٢٤		
رامبو	٢٩	١١٧	٣٩٪
فيرلين	٢٦		
مالارمية	٥٢		

حساب س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
٣ كلاسيكيين	٠,١٦	٣,٣٢	١٠ ٪	غير ذي دلالة
٣ رومانتيكيين	١,٩٣	٣,٣٢	١٠ ٪	غير ذي دلالة
٣ رمزيين	٢٢,٥٥	٦,٤٤	٠,٠١	ذو دلالة
كلاسيكيين - رومانتيكيين	١٣,٢٢	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكيين - رمزيين	٢٢,٥٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

كيف يمكن أن نفسر هذا الجدول:

الفرق كما يؤكده جدول حساب القيمة المجهولة س ذو دلالة هامة، فهو يصعد من ١١ ٪ عند الكلاسيكيين إلى ١٩ ٪ عند الرومانتيكيين ويصل إلى ٣٩ ٪ عند الرمزيين، وعند مالارميه وحده يصل المعدل إلى ٥٢ ٪، أى أن أكثر من نهايات نصف شعره غير متوافقة مع علامات الترقيم، ويبدو أننا هنا أمام خط

(١) اتبعنا فى الاحصاء طريقة الأنسة باش (فى .B.I.N.O.P رقم ١٩٥٧٠١ والأرقام السفلى تعطى قيمة .N.R وللحصول على س يكون بالضرب فى ١,٣٨ .

تطورى، أمام قانون ذى نزعة معينة فى الشعر الفرنسى. فى خلال هذه العصور الثلاثة من تاريخه، لم تتوقف طريقة الوزن عن الاتساع بهوة الخلاف بين البحر الشعرى والتركيب.

ولنلاحظ مرة أخرى أن هذه الخاصية ليست، صدفوية ومن المهم أن نلاحظ أن الكلاسيكيين والرومانتيكيين، يشكلون، كما تؤيد ذلك الإحصاءات، عائلتين متجانستين، وإذا لم يكن ذلك صحيحا بالنسبة للرمزيين فإن مسئولية ذلك راجعة إلى مالارميه وحده الذى قهر الوسائل سواء فى هذا المجال أو غيره، لكن التجانس مع فرلين ومالارميه، وهذه على أية حال نتيجة أسلوبية مهمة تفتح الباب لتصنيف الشعراء من خلال خاصية كانت مهملة حتى الآن، لكنها تظهر على وجه خاص أن الاختلاف ليس صدفويا ويبقى إذن البحث عن مدلوله.

ليس هناك شك فى أن الكلاسيكيين حاولوا – دون أن يصلوا – إلى إلغاء الاختلاف لكن الرومانتيكيين وأكثر منهم الرمزيون حالوا العكس كما دللنا على ذلك من وجهة نظر محددة وموسعة. ما الذى ينبغى أن نستخلصه من هذا؟ هل نحن مع تصورين متعارضين للشعر، أم أن الشعر أكد بالتدرج طبيعته الخاصة؟ هل الخروج عن قواعد التركيب مصادفة أم هو جوهر الكلام الموزون؟

والذى يقنعنا بأن نختار الفرض الثانى هو أن خاصية الخروج على قواعد التركيب هى الخاصية الوحيدة التى يتفق فيها الشعر التلقيدى والشعر الحر، فهى إذن الخاصية الوحيدة «التعريفية» لأنها توجد فى كل أجزاء المعرف. لنلاحظ هذه الأبيات لكلوديل:

لا

البحار ولا

السمك الذى سمك آخر على

وشك أن يأكله، لكنه الشىء نفسه والبرميل كله

والوريد الحى،

والماء نفسه والعناصر. إننى ألعب. إننى أتألق.

نحن نرى هنا مرة أخرى أن نهاية البيت ونهاية الجملة لا تلتقيان والشاعر لم يتردد فى أن يعبر إلى أول السطر بعد حرف النقى «لا» مع أنه وضع فى البيت الأخير جملتين مستقلتين، مع أن الشعر هنا حر لا يخضع لقيود البيت والقافية، ولا يمكن إذن الاعتقاد بأن الوقف تابع لعدد المقاطع أو لمتطلبات القافية، وقطع التوازى الصوتى / المعنوى فى هذه الحالة متعمد، إنه يمثل هدفا يبحث عنه لنفسه وإذن يمثل عنصرا ايجابيا فى الكلام المنظوم، بل إن هذا العنصر هو الوحيد الذى تحقق فى النظم فقط، وما يسمى «بقصيدة النثر» لا يختلف فى الواقع عن الشعر إلا من خلال مراعاته لقواعد الموازاة فى الوقف، ولنأخذ على سبيل المثال أى مقطع من «قصائد نثرية قصيرة» لبودلير:

الإنسان يمكن أن يكون شقيا، لكن الفنان الذى تمزقه الرغبة سعيد.

إننى أستعين برسم تلك التى ظهرت لي مرات نادرة، واختفت بسرعة خارقة كشىء جميل يندم عليه وراء المسافر المحمول ليلا، كأنها اختفت منذ عهد بعيد وكل ما توحى به فهو ليلى وعميق.

عيناها مغارتان يتلألأ منهما فى غير وضوح أسرار غامضة

ونظرتها تومض كالبرق، إنها انفجار فى قلب الظلمة

لماذا تسمى هذه القصيدة نثرا وقصيدة كلوديل شعرا؟ وما ملامحها المميزة؟ فقط هذا الملمح. قصيدة بودلير تقف دائما على آخر الجملة وتحترم التوازى بين البنائين الصوتى والمعنوى، وهو ما ليس فى قصيدة كلوديل.

وهنا إذن يكمن المعيار الوحيد الذى يفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر والخلاصة تفرض نفسها إذن: الشعر ليس موافقة قواعد التركيب agrammatical، بل هو مخالفة هذه القواعد antigrammatical ، إنه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازى الصوت والمعنى التى تسود كل ألوان النثر، مجاوزة مطردة ومتعمدة، ما دامت

تتزايد فى مجرى العصور على الرغم من القواعد العروضية المشتركة (بين هذه العصور) وتظل باقية فى الشعر الحر على الرغم من سقوط هذه القواعد. ومن ناحية البنائية البحتة يمكن إذن تعريف الشعر تعريفا سلبيا بأن نقول: الشعر هو المضاد لتركيب العبارة antiphrase ، ما العبارة الحقيقية؟ سؤال شديد الصعوبة ولم يتوقف الجدل حوله كما يدل على ذلك المائتا تعريف المختلفة للعبارة التى جمعها أ. ليرش E. Lerch وإن اللغويين مع ذلك لا يتفقون على تعريف العبارة على مستويين :

١ – مستوى معنوى: يتفرع بدوره إلى :

(أ) تصور نفسى: العبارة هى الوحدة التى تقدم معنى كاملا فى نفسه ولقد أقَرَّ ج. أنطون بعد تحليل طويل تعريف هاس Haas التالي: «العبارة هى الترابط اللغوى الممثل للمجموع».

(ب) مستوى قواعدى: العبارة مجموع الكلمات المتلاحمة من الناحية التركيبية، ولقد عرفها مارتينيه على النحو التالى: «ملفوظ تتصل عناصره بمحمول أو أكثر بينهما ترابط»[1].

ونظرية «الأشجار» Stemmas [*] التى تحدث عنها تسنير Tesniere جسدت هذه السلسلة من الإضافات المتدرجة التى تكون الوحدة التركيبية للعبارة.

---

(1) Eléments de linguistique génerale. Paris 1961.

(*) مثل تسنير سلسلة العلاقات التى تحكم مفردات العبارة فيما بينها بنوع من الأشجار اسمه Stemma ، حيث يجىء المكمل دائما متعلقا بالمكمل (بفتح الميم) ويربطه إليه ، وهو يضع رسما يوضح فيه العلاقة بين أجزاء عبارة مثل «اليوم يشترى بيير لابنه قطارا كهربائيا واحدا» على النحو التالى :

يشترى

اليوم   بيير

ابن   قطارا

ـه

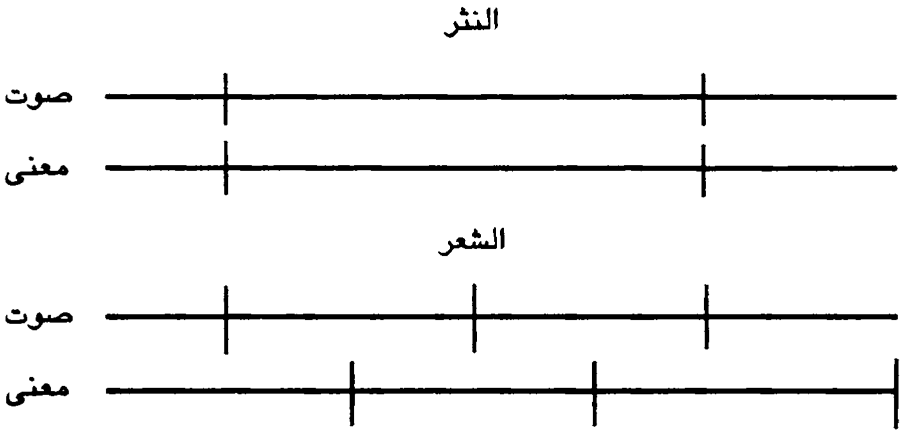
كهربائيا   واحدا

والمصطلح الأعلى الذى ليس مكملا لشىء ، والذى يستخدم كمفتاح لبقية العبارة هو الفعل انظر :
Dictionnaire encyclopédique des science du langage.

٢ - مستوى صوتي: وتعرف العبارة هنا فى وقت واحد من خلال التنغيم والوقف لكن التنغيم متغير على حين أن الوقف ثابت، فالعبارة الاستفهامية تنتهى بصوت صاعد، والعبارة الإخبارية تنتهى بصوت هابط، لكن لا مفر من أن تنتهى كلتاهما بوقف، والإشارات النغمية هى فى نفس الوقت دائما إشارات وقفية.

ويمكن إذن فى النهاية أن نعطى للعبارة تعريفا مزدوجا، من ناحية على أنها تقدم معنى كاملا، ومن ناحية أخرى على أنها واقعة بين وقفين، والعبارة إذن تشكل وحدة من خلال الصوت ومن خلال المعنى، لكن هذا التعريف المزدوج لا يمكن أن يتحقق إلا إذا ضمنت اللغة موازاة دقيقة بين الأبنية الصوتية والمعنوية، وهو إذن تعريف لا يصلح إلا للنثر، أما فى الشعر فإن التعريف المزدوج يتوقف عن التطبيق.

لكى يكون التعريف صالحا للتطبيق، ينبغى أن تسمح «السلسلة الكلامية» بأن تتجزأ على المستويين فى نفس المواضع، وهذا هو ما يحدث فى النثر، أما فى الشعر فإن الموازاة تنصرم، فيحدث أن نجد معنى كاملا أى عبارة غير واقعة بين وقفين، ووحدة واقعة بين وقفين أى بيتا، دون أن تقدم معنى كاملا، وهو ما يمكن أن يتضح من خلال رسم يمثّل فيه المعنى والصوت من خلال خطوط أفقية والوقفات من خلال خطوط رأسية.



هكذا نرى الشعر يباعد عناصر البنائين (الصوتى والمعنوى) فى حين أن النثر يجمعهما ودون شك فإنه عندما يحمل رمزان معنى واحداً، فإن واحدا منهما يبدو بلا فائدة، لكن هذه اللافائدة أو الزيادة ليست فى الواقع هكذا - غالبا - إلا فى الظاهر، فتقارب الرمزين يؤكد فى الواقع تأمين «التوصيل»، ومن خلال الزيادة تسعى اللغة إلى تشييد أبنية قوية، وهو هدف رئيسى للاستراتيجية اللغوية، وهذا الهدف بالتحديد هو الذى يسعى «الوزن» إلى مخالفته، وتتم الأمور كما لو كان الشاعر يسعى إلى إضعاف أبنية المقال، كما لو كان هدفه النهائى هو «تشويش» الرسالة المراد توصيلها، وهذا يقودنا إلى خلاصة متناقضة، ففى الوقت الذى يعتبر فيه الشعر من الناحية التقليدية متضمنا شيئا زائدا (عن النثر) ننتهى نحن إلى اعتباره يتضمن شيئا ناقصا، ويبدو لنا على أنه شىء سلبى خالص، أما أن هناك سلبية نسبية فهذا مؤكد بين المستويين اللذين معنا هنا، فإن المعنى أى مجموع العلاقات «المعجمية» النحوية تظل باقية وتكفى فى معظم الحالات لبناء المقال وسوف نعود إلى هذه النقطة فى نهاية هذا الفصل، وإذا لم تكن الوقفات ضرورية لتبيين «الرسالة» التى تحملها الكلمات، فإنها بلا منازع تقدم عونا إيجابيا فى سبيل ذلك، ومما لاشك فيه أن عدم التلاحم فى نظام الوقفات له تأثير تقويضى - محدود لكنه فعال - على الرسالة الشعرية، ويبدو أن الهدف الذى يتابعه الشاعر بوعى أو بلا وعى يكمن هنا.

إن تصورا غير متوقع كهذا يمكن أن تثيره قراءة رائد كبير مثل مالارميه الذى تتجمع عنده عادة فكرة الغموض، ومع ذلك فإن الغموض فى الشعر ليس إلا منهج مدرسة خاصة، والشعر الرمزى ليس هو كل الشعر، وقبل أن ننتهى إلى نتيجة لابد من رؤية ألوان أخرى من الشعر تؤديها.

وأيا ما كان الأمر، فإن هذه الخاصية لو كانت الوحيدة التى تتأكد عبر كل أنواع الشعر، فإننا لن نخلص إلى أنها أهم الخصائص، ونحن على العكس نعتقد أن الشعر بالمعنى الخالص للمصطلح هو الشعر التقليدى، فالبحر والقافية هما بالتأكيد أكبر الأدوات. لكن «عدم التوازى» كأداة شعرية - والتى يمكن أن

نسميها التضمين بالمعنى العام – أداة موجودة. ولكى نختبر هذا، يمكن أن نطبق التجربة التالية:

لنأخذ مثالا نثريا شديد الشيوع، مثلا أى خبر فى صحيفة يومية:

«أمس، على الطريق الزراعى، سيارة كانت تسير بسرعة مائة كيلو متر فى الساعة، اصطدمت بشجرة، وركابها الأربعة لقوا مصرعهم» ولنحطم الآن التوازى ونكتب العبارة هكذا:

أمس على الطريق
سيارة
كانت تسير بسرعة مائة كيلو متر فى الساعة اصطدمت
بشجرة
ركابها الأربعة لقوا
مصرعهم

وهذا ليس بالطبع شعرا، مما يظهر أن هذه الوسيلة وحدها، دون اللجوء إلى وسائل و«صور» أخرى عاجزة عن أن تصنع الشعر، لكن لنؤكد أيضا أن هذا الكلام لم يعد نثرا، فالكلمات تنتعش، والتيار يجرى، كما لو أن العبارة من خلال تقطيعها وحده، أصبحت مستعدة لأن تصحو من نعاسها النثرى.

٢ – القافية والترصيع

لنعبر الآن إلى الشعر التقليدى، وهو يعرف كما نعلم بأنورن والقافية التى هوجمت كثيرا. ومع ذلك فإن الشعر الأبيض (*) (الخالي من القافية) لم يستطع أبدا أن يفرض نفسه على لغتنا ، وهناك تناقض مشهور يكمن فى الأبيات التى هاجم فيها فيرلين القافية حين يقول:

(*) يطلق مصطلح الشعر الأبيض فى الفرنسية على الشعر الخالى من القافية ، ويطلق كذلك على النثر الموقع الذى تصل درجة التوقيع والتنغيم فيه إلى إثنى عشر مقطعا وهو يشيع فى بعض الكتابات الفنية الفرنسية .

من سيعدد كل عيوب قوافينا

أى غلام أبكم ، أو أى رقيق مجنون

صاغ لنا من معدن زيف هذا الحلى المأفون

يخدعنا بِدَوِىّ أجوف إذ تصقله أيدينا

O qui dira les torts de la Rime !

Quel enfant sourd ou quel négre fou

Nous a Forgé ce bijou d'un sou

Qui Sonne Creux et faux sous la Lime ?

ولقد جاءت أبيات فيرلين نفسها مقفاة بدقة، ومع ذلك فليس من الغريب أن يرفض فيرلين القافية فى حديثه عن «الفن الشعرى» الذى يعتمد على مبدأ «الموسيقى قبل كل شىء» باعتبار أن الترديد الممل لنفس الصوت يعد مصدرا موسيقيا ضعيفا. ما هى إذن وظيفة القافية؟ لقد أراد البعض أن يرى فيها مساعدا للبحر، فهى التى تشير إلى نهاية البيت. وهكذا فإن كتابا معاصرا يؤكد لنا أن «خلود القافية وسلطانها» وكذلك البحر ذى التردد العددى المماثل، يعود إلى طبيعة اللغة ذاتها، فالقافية هى النتيجة الطبيعية لأبيات مبنية على نفس عدد المقاطع، وهذا البناء المتساوى خاصية غير كافية فى نفسها لإقامة الشعر[١] ولنسجل هنا اتفاق الشعراء على هذه النقطة، كتب أراجو «أن القافية هى التى تملى على البيت مساره»[٢].

وفى الواقع فإن تصورا كهذا محوط بالتناقض، فالقافية ليست مجرد ترديد لصوت، ولكنها ترديد لصوت نهائى «والموقع النهائى» للقافية متضمن فى تعريفها فهى «تجانس صوتى للحركة الآخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها»[٣]، وهكذا فليست القافية هى التى تشير إلى نهاية البيت، ولكن نهاية

(1) P. Guiraud. language et versification. Paris. 1953. P. 107.

(2) Preface à les yeux d'Elsa. Paris. 1946.

(3) Henri Morier : Dicionnarire de Rhétorique et de Poetique. Paris. 1961.

البيت هى التى تشير إليها ، والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص البيت، بل لا تلحظ على أنها قافية إلا إذا وقع عليها النبر[1]، ونضيف إلى هذا إذا لم يعقبها وقف، وإلا فإنها لا تتيمز عن التجانس الداخلى للبيت، إن الوقف هو الذى يجعل بيت مالارميه التالي بيتا واحدا :

ينام فى الأشجان ذلك الكمان

Tristement dort une mandore

فالقافية والنبر يمكن فى الواقع أن يجزءا البيت إلى بيتين:

ينام فى الأشجان

ذلك الكمان

والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشىء آخر، إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت فى علاقة مع المعنى.

علاقة المعنى بالصوت، كما هو معروف، علاقة صدفوية، لكن هذا الحكم لا يصدق إلا على الرموز المعزولة، وما إن نتجاوزها إلى النظام حتى يظهر التعليل، فالعلاقة بين الدوال هى نفس العلاقة بين المدلولات، وهنا يَكْمُن مبدأ رئيسى لا تستطيع أى لغة دونه أن تكون لغة وظيفية، وكما يقول دى سوسير «بما أن الميكنة اللغوية قائمة على التوافق والتخالف، فإن هذا المبدأ يكمن أن يرسم فى شكلين»:

١ – س أ ١ = س أ ٢   س أ ١ = س ٢

٢ – س ب ١ = س ب ٢   س ب أ = س أ ٢

---

(١) كما أثبتت ذلك تجربة أجريت فى الكوليج دى فرانس وقام بها أندرى سبير : انظر :
Plaisir Poetique et Plaisir musclarie. Paris. P. 150.

فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا، لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا، وعلى هذا المبدأ يبنى التعليل النسبى للإعراب والتصريف.

ومع ذلك فإن هذا المبدأ ذاته لا يخلو من نقص، فلكى تعبر اللغة عن مدلولات مختلفة يجب أن تستعمل دوال تختلف باختلاف المدلولات ما أمكن ذلك، لكن هذه الوسيلة كما كتب مارتنيه «لا تتفق مع القدرات النطقية والحساسية السمعية للإنسان» وهكذا فإن كل لغات العالم وجدت أن من الأوفر أن نستخدم مبدأ الازدواج النطقى الذى يسمح بالتعبير عن عدد غير متناه من المعاني، من خلال نحو أربعين صوتا مبدئيا فقط، ونتيجة لهذا النظام نرى التجانس الصوتى فى اللغة، فنجد مدلولات مختلفة يعبر عنها بدوال بينها تشابه جزئى أو كلى (كالجناس) والسياق عليه أن يفرق بين تشابه الصدفة وتشابه الربط – وتلك نقطة أساسية – أثبتت التجربة ميل كل مستعملى اللغة إلى «الربط»، فالتشابه الصوتى بين كلمتين يفترض دائما «قرابة» بين معانيهما، وفى اتجاه مضاد لهذا الميل يلجأ الكلام بطريقة عفوية إلى قاعدة «تعويضية» فهو يتجنب أن يجمع المتشابهات أو المتجانسات فى عبارة واحدة، وعندما لا يستطيع تجنبها فإنه يؤكد على نواحى الفرق بينها. وهكذا يقال مثلا: Je ne peux ni ne veux (*) «إننى لا أستطيع ولا أريد» واضعين النبر على الحرفين المختلفين فى صدر الفعلين (P.V) واللذين يفرقان بين تجانسهما الكامل، ومبدأ التعويض هذا هو بالتحديد الذى تعمل القافية فى اتجاه مضاد له.

إن القافية فى الواقع جزء من موقعها فهى توضع فى نهاية البيت قبل الوقف مباشرة، وتتلقى من خلال وضعها نبرا خاصا، والتجانس الصوتى يستحوذ على اهتمامنا وفى الوقت نفسه ينصرم التوازى، فهنا تشابه فى الصوت حيث لا يوجد تشابه فى المعنى، ومدلولات مطروحة على أنها مختلفة تظهر من

(*) يتضح هذا أكثر عندما نقول فى العربية مثلا : «إننى لم ولن أذهب» . واضعين النبر على كل من الميم والنون .

خلال دوال ملموحة على أنها متشابهة. والقافية تقلب قانون توازى الصوت والمعنى الذى يبنى عليه قانون «تأمين الرسالة التى تحملها الكلمات» ومرة أخرى فإن كل شيء يتم، كما لو أن الشاعر يبحث - على عكس ما تقضى قواعد التوصيل الطبيعى عن زيادة نسبة مخاطر الغموض.

وعلى ضوء من هذه النتيجة، يمكن أن نثير هنا تطور القافية من خلال تاريخ الشعر الفرنسى.

هنالك ظاهرتان فيما يبدو مناقضتان تسودان تاريخ القافية.

أولا: هناك ازدياد تطورى للتطابق الصوتى، ففى العصور الوسطى كان يكتفى بتجانس محدود يتم على مستوى الحركة الأخيرة فقط، وبدءا من القرن الثالث عشر بدأ يحل محل هذا التجانس، القافية الحقيقية، ثم ظهر بعد هذا فى القرن التاسع عشر ضرورة وجود القافية الغنية أى القافية التى تشتمل على حرف السناد مع الحركة الأخيرة.

وهذه الضرورة جعلت القافية صعبة، ففى الفرنسية على وجه خاص، يبدو عدد القوافى الممكنة محدودا بطريقة لافتة، وإذا أخذنا فى الاعتبار ضرورات المعنى، فإن إمكانيات القافية الفرنسية ستستنفد بسرعة[1].

ومن هنا فإنه يبدو طبيعيا أن يتم إرضاء ضرورات القافية على حساب الاغتراف من جانب التجانس المعنوى، وهناك فى الواقع لونان من التجانس الصوتى، أولهما وقد تحدثنا عنه، يتم بين الكلمات البسيطة، وهو قائم على الإمكانيات اللغوية ولا علاقة له بالمعنى مثل: «نور» و«صور»، «إدارة»، «عبارة» [*]. ثانيهما: تشابه له صلة بالمعنى، وهو تشابه بسيط فى الظاهر فقط،

---

(١) يمكن أن نجد فى كتاب جيرو الذى سبقت الاشارة إليه من صفحة ١٠٨ إلى ١١٦ احصاءات مهمة فى هذا الصدد ، لحوالى مليون قافية ونصف يمكن الخروج بعد الاستجابة لمتطلبات القافية الغنية من ناحية والقواعد من ناحية ثانية بما لا يزيد على أربعين ألفا .

(*) المثل الذى قدمه المؤلف هو : Saison - Maison وقد غيرنا إلى ما يحقق تصور القاعدة فى الترجمة.

حيث يتم بين كلمات ذات جذر واحد مضاف إليه سابقة أو لاحقة مثل: «كتاب واستكتاب» (•)، وعلى نحو أخص القوافى المعروفة بالقوافى النحوية، مثل «يغنون» و«يرقصون» وهنا نرى التجانس ذا معنى، ولكن فى نفس الوقت تزداد فرص وجود القافية، ومن هنا فإن هذا اللون سمي بحق، «القافية السهلة».

ونظام القافية فى الشعر الفرنسى بدءا من القرن السابع عشر يرفض رفضا قاطعا هذه «القوافى السهلة» وقد كانت شائعة عند شعراء عصر النهضة فمثلا يجرى بياى Bellay قافية فى ضمير الغائب (عنده، له مثلا) ويستخدم رونسار نهايات الأفعال (يزهون، يهلكون، يذبلون، يضحكون) قوافى فى مقطوعةواحدة.

وبدءا من القرن السابع عشر لم يعد يسمح بالقوافى السهلة. إلى أى شيء استند هذا المنع؟ الرغبة فى التصعيب؟ هكذا يفسره النقد المبنى على اعتبارات اجتماعية ، لكن الفن ليس مهارة بهلوانية، وهو ليس جميلا لأنه صعب ولم يقس أحد قيمة العمل الفنى بالمشقة التى كلفها لصاحبه، وإذا كان منع القافية السهلة قد جعل الشعر ينقاد لمهمة أصعب، فإن دوافع أشد صلابة هى التى فرضت عليه ذلك، وهى مرتبطة بالوظيفة العميقة للقافية .

إن القافية المعنوية تحترم قانون الموازاة، ففيها يستجيب تجانس الصوت لتجانس المعنى، والمبدأ الذى بنيت عليه هو ما سماه دى سوسير «الصدفوية النسبية» (١) حيث يرد التعليل الداخلى، والحد الأدنى للتعليل الداخلى معجمى، والحد الأعلى له نحوى، والقافية النحوية إذن معللة، والمتشابهات الصوتية دوال، وهذا التجانس الدال هو الذى حظرته قواعد الشعر فى القرن الخامس عشر، كتب بانفيل Banvill عبارة واضحة فى كتابه «دراسة قصيرة عن الشعر الفرنسى»: «ينبغى أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها فى الصوت ، وشديدة الاختلاف فيما بينها فى المعنى»، وهذا ما تحققه تماما القوفى

(•) مثال الأصل هو : Malheur - bonheur

(1) Cours de linguistique générale. P. 180.

القائمة على «الجناس» وهنا يتضح تماما التعارض بين الشعر والنثر ، فالنثر يتلافى ما أمكن أن يقترب من التشابه الصوتى التام بين الكلمتين والشعر على العكس، لا يقترب منه فقط بل يضع الكلمات المتشابه فى مكان متشابه، وهو بهذا يزرع الغموض، ولقد عرف القرن الخامس عشر ولعا حقيقيا بالقافية الغامضة وكتب قصائد كاملة على هذا اللون.

ولنقل – عابرين – إن «الغموض» هى الكلمة الأكثر مناسبة لأن تستعمل هنا للتعبير عن الهدف الغامض الذى يسعى إليه الشاعر، وهو هدف يتعلق بدفع التوازى الصوتى – المعنوى فى عكس اتجاهه من خلال جعل التماثل يلعب دورا غير دوره العادى. وإذا كان الأمر كذلك، فإننا ينبغى أن نرقب – تأكيدا لمبدأ التأثير الداخلى – إلى أى حد يمكن أن يتطور تأثير مبدأ عدم التوازى وهذا هو ما سنحاول أن نتبعه .

تترتب الكلمات كما هو معروف فى تصانيف صرفية: الاسم، الفعل، الصفة... إلخ، وتلك التصانيف الصرفية تقابلها تصانيف معنوية، فالاسم تبعا للتفسير التقليدى يُعبر عن الجوهر، والصفة عن الكيف والفعل عن الحدث ...إلخ، والكلمات التى تنتمى إلى نفس التصنيف، أيا كان معناها، تحتفظ إذن فى العمق بمعنى مشترك ومن هنا فإن الشعر إذا كان يخضع حقيقة لمبدأ عدم التوازى فيمكن أن نتوقع أنه سيتلافى أن يجرى القافية بين كلمتين تنتميان إلى تصنيف واحد اسمين أو فعلين... إلخ، والتاريخ يؤكد هذا الفرض.

ولنأخذ عصورنا الثلاثة، ونختار من كل عصر مائة قافية، ونعد نسبة القوافى المصنفة، ونرى النتيجة فى الجدول التالى :

قواف غير مصنفة (١٠٠٠ بيت)

المجموع	المتوسط	المؤلف	العدد
كورنى	١٦		
راسين	٢٢	٥٦	١٨,٦ ٪
موليير	١٨		
لامارتين	٢٥		
هيجو	٣٢	٨٦	٢٨,٦ ٪
فينى	٢٩		
رامبو	٢٥	٩٢	٣٠,٦ ٪
فيرلين	٣٥		
مالارميه	٣٢		

جدول حساب القيمة المجهولة س

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
٣ كلاسيكيين	١,٨٦	٣,٣٢	المحتمل	غير ذي دلالة
٣ رومانتيكيين	٠,٨٨	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذي دلالة
٣ رمزين	١,٨١	٣,٣٢	٠,١٠	غير ذي دلالة
كلاسيكيون /	٣,٠٤	٢,٧٧	٠,٠٥	ذو دلالة
رومانتيكيون	٠,٠٨	١,٩٥٢	٠,١٠	غير ذي دلالة
رومانتيكيون / رمزيون				

إن النتائج هنا ذات معنى، فالقوافى غير المصنفة صرفيا تزداد نسبتها ازديادا كبيرا من الكلاسيكيين إلى الرومانتيكيين، فهى ترتفع من ٥٦ إلى ٨٦ والفرق كما يؤكد جدول حساب المجهول ذو دلالة كبيرة وعلى العكس يبدو التطور ضعيفا من الرومانتيكيين إلى الرمزيين، فهو يرتفع من ٨٦ إلى ٩٢ والفرق غير ذى دلالة، لكننا هنا ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار صعوبة القافية فى اللغة الفرنسية إذا لم نرد التضحية بالمضمون فينبغى أن نقنع بمخزون ضئيل من القوافى ووجود قافيتين غير مصنفتين من كل ثلاث قواف ربما يعد معدلا

محدودا، على الأقل بالنسبة للإنتاج ذى النفس الطويل، لكن ما إن نستدير نحو الإنتاج الأقصر، والأكثر تنغيما مثل السونيتة حتى نرى ظواهر ذات دلالة وإذا أخذنا سونيتة مالارميه المشهورة «الإوز» :

العذراء والحيوية واليوم الجميل

سيمزقنا بقربه من جناح سكران

والبحيرة الجامدة المنسية تتمتم تحت الندى الفضى

والانعكاس الشفاف على الجليد لأشعة لم تهرب

وإوز من الزمن القديم يذكر أنه

جميل لكن ليس لديه أمل للخلاص

ولأنه لم يتغن بجمال الإقليم الذى كان يعيش فيه

عندما شر عقم الشتاء الضجر

سوف تهز رقبته هذا الاحتضار الأبيض

وليس من خلال رعب أرض نزعت ريش جناحه

يا أيها الشبح الذى يشهد هذا المكان صرخته الخالصة

يجمد دم التقزز البارد

منذ الذى رأى فى المنفى العقيم ذلك الإوز

إن صعوبة القافية داخل السونية تتضاعف من خلال اقتضائها تعانق القافية المربعة، ولقد أضاف مالارميه هنا إلزاما آخر حين فرض على نفسه أن تنتهى كل قوافيه بحركة الكسر (i) ورغم هذه الصعوبة فإننا لا نجد هنا قافية واحدة مصنفة، فنسبة القوافى غير المصنفة إذن هو ١٠٠٪.

وهنا تحول قوى لا نجد له مثلا عند الشعراء السابقين، ونحن لا نرى فى هذا مجرد براعة فى استخدام الكلمة، بل شاهدا على الحدس العميق الذى كان يملكه هذا الرائد العظيم بطبيعة فنه.

يشكل الترصيع (*) أو التجنيس الداخلى وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسا صوتيا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتى داخلى فى مواجهة تجانس صوتى خارجى تحدثه القافية، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية، واللغات التى لا تستخدم القافية تتسوع فى استخدامه، ولقد استخدمه الشعراء الفرنسيون جميعهم ومن أمثلته المشهورة البيت :

لمن هذه الحيات التي تفح حلوقها الصغيرة حول رؤوسنا (**)

Pour qui Sont Ces Serpents qui sifflent sur nos tetes

ومع ذلك فإن هذا البيت لا يرصع فيها إلا خمسة أصوات من تسعة وعشرين لكن فاليرى ضرب الرقم القياسى حين قال :

(*) اللون البلاغى الذى يتحدث عنه L. allitération يعتمد على تشابه الحروف بين الكلمات فى داخل البيت الواحد ومن الأمثلة التى يمكن أن تنطبق عليه فى الشعر العربى قول أبى تمام :

تدبير معتصم، بالله منتقم ... لله مرتقب، فى الله مرتغب

حيث تشكل الميم والباء قافيتين داخليتين فى الشطرين الأول والثانى .

(**) التنوع الذى أشار إليه المؤلف فى القافية الفرنسية من حيث السهولة والصعوبة، ومن حيث التقسيم إلى قواف يمكن تصنيفها فى صيغ صرفية ونحوية واحدة ، أو تستعصى على ذلك التصنيف ، ثم خط التطور الذى أشار إليه ، والذى بمقتضاه تحرك الشعر الفرنسى ، من القافية السهلة إلى القافية الصعبة، يمكن أن يدفع إلى الذهن بعض الملاحظات فى إمكان قيام دراسة للشعر العربى وتطوره من حيث القافية :

أولا : نجد أن العروضين ، فرقوا بين أنواع من القوافى، منها تلك القافية التى تلتزم بحرف الروى ولا تزيد عليه وهى شديدة الشيوع فى دواوين الشعر ، مثل قول بشار :

لـم يـطل ليلي ولكن لم أنم ... ونفي عني الكرى طيف ألم

وإذا قـلت لـهـا جـودي لـنـا ... خرجت بـالصمت عن لا ونعم

=

توشوشين يا شعور هذا الأشجار لي ... أية خشخشة

Vous me Le murmurez, ramures, O rumeurs

فهنا ترصيع فى ١٥ صوتا من ٢٣ حيث تتكرر (R) ست مرات و (M) خمس مرات و(U) ٤ مرات.

وتشكل سونية الإوزة فى هذه القصيدة نموذجا فريدا، حيث تلعب القافية والترصيع على نفس الصوت، فصوت واحد يرد خمسا وثلاثين مرة فى القصيدة،

=

خففي يا عبد عني واعلمي ... إنني يا عبد من لحم ودم

إن في بُرْدَيَّ جسمًا ناحلا ... لو توكأت عليه لانهدم

فالحرف الوحيد الذى التزم فى هذه الأبيات هو الميم ، لكن فى مقابلة هذا الالتزام بحرف روى واحد ، وجد من الشعراء من يلزم نفسه (مالا يلزم) مثل أبى العلاء فى لزومياته حيث كان يلتزم أحيانا إجراء الروى فى خسمة أحرف كقوله :

تقلدت المآتم باختيار ... أوانس بالفريد مقلدات

إذا عوتبن في جنف وظلم ... أبت إلا السكوت مبلدات

ثانيا : فى الوقت نفسه نبه العروضيون إلى عدم صلاحية بعض الأحرف لكى تقوم بدور الروى ، والحروف التى أشاروا إليها تدور فى إطار الحروف اللينة الألف والواو والياء ، وبعض منها يؤدى وظيفة نحوية كالألف للمثنى فى كتبا وشربا وياء المتكلم فى «كتابى» وواو ضمير الجمع فى (فهموا) .

ثالثا : بين منطقة الجواز بدرجاته والمنع ، تكمن منطقة السهولة أو الضعف وهى التى يندرج فيها إمكانيات كبيرة لدراسة الصيغ الصرفية والنحوية وعلاقتها بالقافية وعلاقة ذلك كله بنظرية البناء الشعرى وأهدافها العميقة التى أشار إليها المؤلف ، وهذه النقطة فيما نرى تحتاج إلى دراسة فى الشعر العربى على ضوء النظريات الحديثة، ، وقد تقدم النظرية البنائية التى يعرضها هذا الكتاب عونا أساسيا فى هذا المجال .

رابعا : يلفت النظر إلى خط التطور فى الشعر الفرنسي الحديث الذى يتجه إلى التشدد فى استخدام نوعية القافية والغنى الذى يلحق بالشعر من وراء ذلك ، وإذا قورن ذلك بالترخُّص والضعف الذى يسود الشعر العربى الحديث (والحر منه على نحو خاص) أمكن أن نفهم إلى أىّ حد ، ألبس مفهوم الحداثة والحرِّية على بعض شعرائنا ، وأمكن أيضا أن نقف على سبب ربما يكمن وراء بعض مظاهر الضعف وهبوط القيمة الفنية ودرجة الإيقاع الشعرى فى كثير من شعرنا المعاصر (المترجم)

وهكذا تعمل الوسيلتان، التجانس الصوتى الخارجى يلحق بالتجانس الصوتى الداخلى، من بيت لبيت ومن بيت لكلمة، ومن كلمة لكلمة.

وتطابق حرف القافية وحرف التصريع تطابق ذو دلالة من الناحية الوظيفية فنقاد الشعر كما رأينا حددوا وظيفة القافية فى أنها تحدد نهاية البيت، لكننا لا يمكن بالتأكيد أن نعطى نفس الدور للترصيع. ماذا يمكن أن تكون وظيفته إذن؟ تأثير موسيقى/ لكن ما أضعف المتعة التى يمكن أن تلتقطها الأذن من ذلك التكرار؟ أو هل ينبغى أن نسند إليه وظيفة تعبيرية؟ إن قضية التعبيرية هذه كتبت حولها مباحث كثيرة يمكن أن يخرج منها القارئ فى نهاية الأمر بشعور الشك. وفيما يتصل بنا فنحن لا نريد أن نتخذ موقفا من هذه القضية، ولنقل فقط إن الترصيع باعتباره تجانسا صوتيا كالقافية، ينبغى أن يسند إليه نفس وظيفتها، وهل يمكن أن نطمع بجدية فى أن يكون للقافية فى كل الأبيات التى لاحظناها قيمة تعبيرية؟ ومن السهل أن نجيب بالنفى من خلال واقع بسيط هو أن نفس القافية توجد فى أبيات يختلف معناها اختلافا كليا.

إن وظيفة التجانس الصوتى لا تظهر فى الواقع إلا إذا قارنا بين الشعر والنثر، فالنثر لا يكمل وظيفته الاتصالية إلا من خلال اختلاف الصوتيات وهو لا يسمح بتشابهها إلا لأسباب اقتصادية، وهكذا يعدل الكلام ما أمكن من المشاكل التى تطرحها أمامه اللغة، وفى المقال النثرى التوصيلى تضايق كل قافية وكل ترصيع.

والكاتب يبذل جهده بالطبيعة لتلافيها، لكن الشعر بالعكس يبحث عنها، بل إنه يجعل من القافية قاعدة بنائية، والخلاصة الوحيدة التى يمكن استنتاجها من هذه الظاهرة هى أن النظم ليست له إلا وظيفة سلبية، فالعادى عنده هو عكس العادى فى اللغة الطبيعية، ولغته تؤدى وظيفتها من خلال حد أعلى من المفارقة، والبيت يبدو محملا بعملية انتفاء للمفارقة، والصوت الذى لا يستخدم فى اللغة إلا على أنه ملمح تمييزى، يستخدم فى الشعر فى الاتجاه المعاكس تماما.

يلحظ نفس الاتجاه فى الخاصية التى تعد رئيسية فى الشعر التقليدى وهى البحر، والبحر (فى الشعر الفرنسى) هو عدد المقاطع التى يتضمنها البيت ومع ذلك فإن ما يعتد به ليس هو العدد فى نفسه، بل تكريره من بيت إلى بيت، وهو بهذا يؤكد خاصية «النظمية». وقد أقر «النظم» التقليدى بصفة عامة عدة بحور ثابتة كلها ثابتة المقاطع، لكن الشعراء استطاعوا أن يستخدموا إمكانيات البحور دون عقبات، وكان الرئيسى عندهم أن يكون عدد المقاطع المختار مكررا نفسه فى بيت أو أبيات أخرى، فالقصيدة ليست من بحر ما إلا لأن هناك تجانسا فى استخدام هذا البحر فى أبياتها، وإلا كان البحر ثابت المقاطع مفصلا، فإننا حين نقسمه إلى شطرين تمثل كل شطرة تجانسا «بحريا» داخليا، أى تساويا كميا بين جزئى البيت أو بين الشطرين، والبحر السكندرى يمثل من هذه الزاوية ميزة خاصة، فهو قابل للتقسيم إلى أربعة أجزاء، أى أن كل شطرة قابلة لأن تكون جزئين متساويين.

والبحر كما نعلم هو الملمح الرئيسى التقليدى للشعر الفرنسى، ومع ذلك فإن مؤلفين كثيرين شككوا فى حقيقته، وحول هذه النقطة يمكن أن نقسم المتخصصين إلى فريقين، فريق يقف إلى جانب البحر، وفريق يقف إلى جانب الإيقاع، وفى الفريق الأول يمكن أن نعد الأب سكوبا Scopa ومعظم عروضيى القرن التاسع عشر، وقد كتب بانفيل فى دراسة موجزة: «الشعر الفرنسى لا يتميز بالإيقاع كشأن شعر كل اللغات الأخرى من خلال تضافر بعض المقاطع القصيرة والطويلة، إنه فقط يقوم على تجميع عدد مطرد من المقاطع، يَقْطَعُها فى بعض الأوزان استراحة تسمى وقفة خلال البيت.

بين النوع الثانى من المتخصصين ينبغى أن نذكر فى المقام الأول جورج لوت مؤلف «البحر السكندرى أمام علم الأصوات التجريبى» والذى لاحظ أن الإلقاء الانفعالى للبحر السكندرى على يد بعض الملقين مثل كوكلن وسارة برنار،

أثبت أن معظم أبيات هذا البحر لا تشتمل حقيقة على ١٢ مقطعا، ويعقب جورج لوت قائلا: إن المقطعية خدعة، فالأذن لا يطرقها التحول الذى يوقعه الكلام بالنص، وليس هناك ما يعترض به على الذين أهملوا التعددية (المقطعية) تلك الظاهرة الكتابية البحتة(١).

ونحن لا نوافق على هذه النتيجة لسببين: أولا أن الأبيات التى لا تستقيم مع القاعدة العامة ليست هى الأغلبية، وحتى عندما تكون ، فإن الفرق فى معظم الأحوال يكون مقطعا واحدا وهذا يمثل فى حالة البحر السكندرى عدم التساوى بنسبة ١/١٢ من متوسط طول البيت وهو فرق ضعيف لا يمكن أن يلغى الانطباع الكلى بالتساوى الذى يعطيه الشعر بالقياس إلى النثر.

فالنثر فى الواقع يجمع بين عبارات تختلف نسبة الطول بينها اختلافا كبيرا، فجملة من ستين مقطعا يمكن أن تتلو أخرى لا تتجاوز خمس مقاطع أو ستًا، وهو تغير لا يخضع لقاعدة، فالمدلولات المختلفة تبدو فى شكل دوال ذات أعداد مقطعية مختلفة، ويضاف إلى هذا قاعدة ضمنية فى المقال تميل إلى ايجاد تعاقب بين الجمل الطويلة والقصيرة. ومن جهة أخرى فإن الشعر يشكل قلبا لقواعد الكلام، فهو يعبر عن جمل مختلفة من الناحية المعنوية، بجمل متشابهة من الناحية الصوتية.

وهذا الانطباع الكلى بالاطراد، يأتى بالإيقاع ليعيره سندا، فالإيقاع كما يقول بيروسرفيان: «دورة ملحوظة» وهذه الدورة فى الشعر الفرنسى تتأكد على مستويين:

١ – من خلال العدد المتساوى للنبرات، فالنبر الصوتى، كما هو معروف، يقع فى الفرنسية على المقطع الأخير من التركيب النحوى، والبحر الإسكندرى سواء عند بودلير أو راسين يتكون دائما من أربعة تراكيب أى من أربعة نبرات:

Cheveux bléus pavil'on de ténébres tendues

(1) A'exandrin P. 401.

فالبحر الإسكندرى يمكن أن يعرف على أنه تقسيم القصيدة إلى ذبذبات يمكن أن تدور حول صيغة قاعدية تتألف من ١٢ مقطعا و٤ نبرات.

٢ - التوزيع العام للنبرات على البيت: هناك نبران ثابتان أحدهما فى القافية والآخر فى نهاية الشطر الأول، واثنان متحركان، وتلك الحركة أراد البعض مثل جرامون أن يجعل منها خاصية للشعر الفرنسى، والحق أن شعراءنا استغلوا هذه الإمكانية الطيعة وفى معظم الحالات - وكان ينبغى أن يجرى إحصاء بهذا - فإن توزيع النبر يجرى على نظام ٣ - ٣ - ٣ - ٣ (*) كما هو الشأن فى البيت الذى أوردناه، أو يلاحظ نبرة المصراع الأول فيأتى على نظام ٢ - ٤ - ٢ - ٤ أو ٤ - ٢ - ٢ - ٤ مثلا:

Voici des fruit, des fléurs, des féuilles et des branches

ويظل فى هذه الحالة الخروج على القاعدة محدودا، فتشكيل مثل ٢ - ٤ - ٣ - ٣ مثلا:

Sois sage o ma Douléur et tiens - ton plus tranquille

يبقى مطردا نسبيا إذا قارناه بالنثر كما فعل ذلك «لوت» نفسه الذى واجه بين التساوى النسبى فى الوزن الشعرى والفوضى الواضحة فى النثر الذى يشيع فيه وجود «تفعيلات» من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع بل أكثر من ذلك.

ما الذى ينبغى أن نستخلصه من ذلك؟ الخلاصة بيُسْر أن إيقاع الشعر يجىء من تردد زمنى يمتع الأذن، كما يقول بول فريس Poul Fraisse «لا يسمى البناء إيقاعيا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة»[1] والانطباع ببقاء التردد يمكن أن يوجد حتى لو لم يكن الجزء المتردد شديد التطابق، وإذن فإذا كان يسمح بالتقارب فى الإيقاع فلماذا لا يسمح بالتقارب فى البحر؟ بين فقرة من اثنى عشرة مقطعا وأخرى من أحد عشر أو حتى من عشرة لا تلمح الأذن فارقا، وإذا

(*) أى على المقاطع الثالث والسادس والتاسع والثانى عشر.

(1) Les structures rthmiques. 1956.

تتبعت فإنها تلحظ فارقا ولكنه صغير نسبيا، والبحر السكندرى يبدو «بالتقريب متعادلا» بنفس الطريقة التى تبدو تفعيلاته «بالتقريب متشابهة» فالتجانس «البحرى» والتجانس الإيقاعى يمكن دخولهما تحت لافتة واحدة ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء النظم».

إن هذه «التقريبية» ولنقل حتى «الفجة»، فى النظم ذات دلالة فإذا كان النظم فى الواقع يؤدى وظيفة خاصة ذات طابع موسيقى، فإن هذا النقص سيفسحها، لأن أى إذن لا يمكن أن تمتع بالإيقاع «التقريبى» لكن ليست هذه فى الواقع وظيفته، إن وظيفته فقط أن يؤكد التشابه الصوتى فى مواجهة التخالف المعنوى، والتخالف كما رأينا ليس كليا، واللغة تسمح بوجود بعض المتشابهات، وإذا كان «الكلام» يعدل منها أو يمنع لبسها فإنه لا يمحوها أبدا محوا كليا، إن التخالف الكلى محور يقع المقال النثرى التام على قرب شديد منه لكنه لا يدركه أبدا. والكاتب النثرى يتلافى بطريقة عفوية القوافى والترصيعات، ويأتى بعد الجمل الطويلة بأخرى قصيرة، ويغاير بين الأبنية التركيبية المتتابعة، لكنه لا يستطيع أن يمحو تماما كل ألوان التشابه بين الوحدات اللغوية المتتالية.

أما الشعر فإنه وهو يتجه نحو محور التشابه التام، لا يستطيع هو على الإطلاق أن يدركه، إنه فقط يجاهد للاقتراب منه إلى أبعد مدى.

والشاعر يصنع ما يستطيع من خلال الوسائل التى يملكها، وليس هو الذى يصنع اللغة، ولو كان فى يده أن يعيد صنعها للجأ الشاعر الفرنسى على سبيل المثال إلى صنع قائمة للقوافى أكثر اتساعا، ولضاعف أيضا من عدد الكلمات ذات المقاطع القصيرة لسهولة استخدامها الإيقاعى، وأيا ما كان الأمر فإن الشاعر يجد نفسه أمام التزام مزدوج: من ناحية، أن يقول ما يريد هو أن يقوله ولكى يفعل فإن عليه أن يستخدم كلمات من معجم متاح للجميع. ومن ناحية ثانية، فإن صنع الشعر معناه توفير أكبر قدر من التشابه بين وحدات المقال، والشاعر يقسم عناصر المقال التى بين يديه إلى قسمين:

أولا: الأصوات، وهى التى تشكل من خلال تناسقها المعجم، أى إنها هى التى تحمل المعاني، والشاعر هنا لا يمكن أن يلعب إلا على التشابه المحتمل الكامن فى اللغة، وهو جزء صغير بالضرورة، والقافية والترصيع لا يؤثران إلا على جزء ضئيل من الأصوات المستغلة، وحقيقة يمكن الذهاب بالتشابه الصوتى إلى أمد بعيد (فى الأبيات القائمة على الجناس التام فى جزء كبير منها) (*) مثل:

Gal, amant de la riene, alla, tour magnime

Galament de l'arene a la tour Magne a Nimes

لكن المحتوى فى مثل هذا اللون من الشعر يضحى به، والأبيات تصنع كلها من أجل التجنيس والتقفية، بل إنه يحدث لكبار الشعراء أنفسهم أن يزحزحوا قليلا المعنى فى سبيل إرضاء متطلبات «النظم» وكما رأينا فإن فاليرى أخذ على بودلير أنه «دفن» خادمته ذات القلب الكبير تحت مكان «معشوشب حقير» لكى تتسق القافية مع كلمة «غيور» فى البيت الثانى (**).

وحقيقة فإن الدفن لا يتم عادة فى مكان معشوشب، لكن التضحية هنا محدودة ويبقى المعنى بصفة عامة، وبنفس الطريقة فإنه يتسامح فيه بوضع «الزوائد» التى تكمل العدد على أن لا يبالغ فيها.

ثانيا : مجموعة من الخصائص يمكن تسميتها بالخصائص «العروضية» المقطع والنبر (البحر السكندرى اثنا عشر مقطعا وأربع نبرات) فالمقطع والنبر هنا هما الدعامتان اللتان يرتكز عليهما «الدوران» الدائم الذى يأتى فى مواجهة

(*) من أمثلة ذلك فى الشعر العربى الشعر القائم على الجناس التام مثل قول الشاعر :

لا تعرضنَّ على الرواة قصيدة ... مالم تبالغ قبل في تهذيبها
فمتي عرضت الشعر غير مهذب ... عدوه منك وساوسا تهذي بها

وقوله :

ناظراه فيما جنى ناظراه ... أو دعانى أمت بما أودعاني

(**) انظر النص فى «مدخل» هذا الكتاب .

«الامتداد» الذى يميز النثر، وعلى الرغم من أنه يوجد من ناحية تقريبية فى التشابه المقطعى كما أشرنا، ومن ناحية أخرى لا يوجد اطراد لموضع النبر، فإنه يبقى دون شك أن الأذن تلتقط التشابه الناتج من الموجات الترددية الصادرة دون كلل عن وحدات البحر السكندرى، وهنا يكمن الجوهر الذى يضع الشعر مباشرة فى منظوره الحقيقى البنائى والوظيفى.

يؤخذ على الشعر أنه رتيب، وهو مأخذ متناقض، لو كانت هناك رتابة، فالشعر موحد الصوت بطبيعته، وهى وحدة قد لا تسر الأذن، وليس لهذا أهمية كبيرة هنا، لأن الصوت فى القصيدة يظل دالا من جزء إلى جزء، ووحدة الإيقاع تظل دوال فى الأصل على وحدة «المدلول» لكن وحدة المدلول هذه لا وجود لها فى الشعر، ومن هنا جاء انقطاع التوازى بين الصوت والمعنى، ومن خلال هذا الانقطاع يؤدى الشعر وظيفته الحقيقية.

وإذا كانت هذه بالفعل وظيفة الشعر، فإنه يمكن منها استنتاج نتائج هامة تتعلق بالإلقاء، ولنسجل مرة أخرى أن الشعراء أهملوا تسجيل الطريقة التى يودون أن تلقى بها قصائدهم، وربما اعتمدوا على ما تمليه طبيعة المقال نفسه، ولكنهم فى ذلك يخطئون، لأن التجربة تثبت أن طريقة الإلقاء تتغير تغيرا كبيرا فى مجرى العصور.

ويمكن أن نميز هنا بصفة عامة طريقتين للإلقاء، وربما كان من المستحسن أن نتحدث هنا عن محورين للإلقاء، محور تعبيرى، ومحور غير تعبيرى، فالإلقاء التعبيرى هو الذى يشكل الصوت تبعا للمحتوى الذهنى والشعورى للقصيدة، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز وخاصة على العلو، فالتنغيم أى الخط البياني الذى يحدثه الصوت، يتنوع فى الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعا لمعنى المقال، التنغيم إذن دال أى أنه يركز درجاته المختلفة لكى تزيد وضوح اختلاف المدلولات ومن هنا فإن الاستفهام يواجه الإخبار ليس فقط على مستوى بناء العبارة ولكن أيضا على مستوى تنغيمها.

والإلقاء فى القرن السابع عشر لم يكن تعبيريا، كان كل الممثلين يلقون البحر السكندرى بنغمة موحدة، يرتفع الصوت فى الشطر الأول وينخفض فى الشطر الثانى، ومن هنا كان يتولد انطباع واضح بالرتابة. لكن الرومانتيكيين فرضوا الإلقاء التعبيرى، وبدءا من هذه اللحظة بدا تنغيم كل بيت يتغير تبعا لمعناه، ومن هنا فإن راشيل Rachel يقول لنا[1]: «لا تقف إلا عند الفاصلة، أو النقطة وعليك أن تهتم كثيرا بمعنى الجملة وقليلا بنهايات التفاعيل فهذا يصنع من البيت خطا يسهل على الأذن أن تتقبله بدلا من أن تلحظ الشطر والقافية».

وهكذا كان يؤخذ على تيوفيل جوتييه Théophile Goutier أنه كان يضحى فى الإلقاء بالمواصفات العروضية.

فى عمق هذه القضية يمكن أن نلمح ازدواجية المتطلبات الشعرية التى تشكل ما يمكن أن يسمى «تناقض الإلقاء الشعرى» فمن حيث كون القصيدة تحمل «رسالة»، تؤدى وظيفتها التوصيلية مثلما يؤديها النثر عن طريق «التخالف»، ومن حيث كونها شعرية، تعتمد على «التشابه» وعلى الملقى أن يختار، فإذا كان النص دراميا أكثر منه شعريا، كما هو الشأن فى المسرح الكلاسيكى، فإنه يمكن التضحية بالمواصفات العروضية ولكن ليس تضحية كاملة، وعلى الملقى فى هذه الحالة أن يتناول العصا من وسطها، أن ينقل الإحساس بالشعر مع تركيزه على المعنى، لكن الأمر عندما يتصل بقصيدة غنائية، أى بقصيدة شعرية خالصة، فإن العلاقة سوف تنعكس وينبغى أن يكون الإلقاء غير تعبيرى، وهو ما يميل إليه الإلقاء اليوم. إن «الإلقاء الطبيعى» يترك المكان اليوم «للإلقاء المسطح» ويمكن الاستناد إلى شهادات الشعراء أنفسهم، فهذا أبولينير يسجل قصيدته «قنطرة ميرابو» وعنها يقول أندرى سبير André Spire «كان لدى انطباع برتابة مشابهة لتلك التى نحسها من خلال إنشاد بعض أغاني الطفولة»[2] وحتى مالارميه، كما يقول فاليرى كان يلقى إحدى قصائده «بصوت

(1) L. Barthou. Rachel. Alcar. P.40.

(2) Ourvrage Cité P. 476.

منخفض متعادل، دون أقل مجهود، وكأنه يكلم نفسه» ويضيف فاليرى معلقا: «إننى لا أتحمل المنشدين المحترفين غالبا، أولئك الذين يحاولون أن يعطوا قيما تفسيرية»(١) تفسير قصيدة مالارميه هو بالتأكيد مستحيل، ويمكن أن يقال نفس الشيء بالنسبة لكل قصيدة حديثة، وفى هذه الحالة فإن الإلقاء المسطح هو المناسب، وهناك دليل على هذا من طريقة «الكتابة» فالشعراء المحدثون عندما يلغون علامات الترقيم، يلغون أيضا الرموز النغمية، وعندما لا نجد علامة تعجب فى قول الشاعر:

يجئ الليل تدق الساعة

ينبغى الاعتقاد بأن الشاعر لا يريد أن يضع هذه العلامة. وهكذا يبدو لون من التناقض إلى حد ما هنا حين يكتشف أن الإلقاء الشعرى الحقيقى غير تعبيرى، وهو ينبغى أن يتجه إلى الاطراد ومن خلال نفس الاتجاه ربما وجد فى بعض ألوان الإلقاء ما يسميه جرامون Grammont بالتساوى الزمنى أو تساوى الديمومة.

من خلال قياس ثلاثة أبيات من الشعر، وجد جرامون(٢) أنها تستغرق المدد التالية: ٤,٥٣ ، ٤,٥٢ ، ٤,٧٩، ثانية، أى أنها مدد متساوية تقريبا. تساو زمنى إذن من بيت إلى بيت ومن وزن إلى وزن، فالأوزان الاثنا عشر لهذه الأبيات الثلاثة تستغرق كل منها ثانية، وقد عارض جورج لوت هذه النتيجة معارضة تامة، فمقياسه الخاص وجد أن بيتا من الشعر يتنوع (من حيث الاستغراق الزمنى) بين ١,٧٥ و ٦,١٢ ثوانٍ، لكن لوت اعترف أن المدة تتغير تبعا للمعنى، وهو ما يعنى أن المنشدين الذين أجرى عليهم التجربة كانوا يطبقون طريقة الإلقاء التعبيرى، فهم يبطئون أو يسرعون تبعا لما يعبرون عنه من حزن أو اندفاع، لكن ماذا يمكن أن يكون الأمر بالنسبة للإلقاء غير التعبيرى؟ ينبغى قياسه لكى نقرر، وإن كان

(1) Le Coup de des. Pleiade. P. 624.

(2) Les vers français. P.85,

يبدو أنه من المحتمل جدا، أن يميل الشعر الملقى بهذه الطريقة إلى الاقتراب من التساوى الزمنى.

سوف يكون لدينا إذن الاطراد فى أعلى درجاته، يؤثر فى كل العناصر الصوتية للشعر. وهذا الإلقاء المسطح ذو الوتر الواحد، الذى يكاد يكون رتيبا هو الذى يعطى للإلقاء «صوت الحلم» صوت «سحر الرُّقى» يفد من بعيد، ويظن أن مهمته، ليس فقط أن يحمل معلومة بسيطة، أو أخبارا ذات فائدة نظرية أو عملية، لكن أن يحمل شيئا مختلفا جذريا عن ذلك كله، هو الشعر.

★ ★ ★

من كل هذه الملاحظات نستخلص نتيجة واحدة: الشعر لا يختلف فقط عن النثر، بل يواجهه، هو ليس فقط «اللانثر» وبل هو المضاد للنثر. المقال النثرى يعبر عن التفكير «المنطقى» أى الذى ينتقل من فكرة إلى فكرة، وديكارت Descartes شبه التفكير بسلسلة وهو تشبيه صحيح، مع تحفظ واحد، هو أن حلقات السلسلة متماثلة بينما عناصر التفكير وعناصر الكلام المعبر عنه مختلفة فيما بينها، فمقال يردد نفس الكلمات أو نفس الجمل لن يكون مقالا بل سيكون خشخشة كلامية.

الشعر – مثله فى ذلك مثل النثر – يشكل مقالا، أى يجمع سلسلة من المصطلحات الصوتية المتخالفة، لكن على خط التخالف المعنوى يبقى الشعر على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتى، وهو من خلال هذا يعد شعرا.

ولنحاول أن نعبر عن هذه الفكرة من خلال رسم، ولنرمز إلى كل عنصر من عناصر المقال بحرف أبجدى يمثل الدال، وبنفس الحرف بين قوسين ليمثل المدلول.

النثر

صوت أ ب ج د هـ و

معنى (أ) (ب) (ج) (د) (هـ) (و)

الشعر

صوت ا ا ا ا ا ا

معنى (أ) (ب) (جـ) (د) (هـ) (و)

وهذا الرسم ليس بالتأكيد دقيقا حيث إن الشعر يستخدم أصواتا كلامية مختلفة وربما كان الرسم التالي أكثر وفاء :

صوت ا ب ج ا د ب ا

معنى (أ) (ب) (ج) د هـ و ح

وهذا الرسم يمثل إذا أردنا المحور الذى يحاول النظم أن يتحرك نحوه وهو تثبيت أكبر قدر من التجانس بين الدوال.

ولنقرب الآن بهذا الرسم من ذلك الذى وضحنا به التجزئة الخاصة بالشعر، فبين الرسمين ملمح مشترك، فكلاهما يخرج على التوازى الصوتى المعنوى الذى تعتمد عليه الوظيفة اللغوية، فالنظم يجمع الأجزاء التى يفرقها النثر ويوحد المصطلحات التى يميز النثر بينها، وتلك وسيلة سلبية إذن تنزع إلى إضعاف بناء «الرسالة».

وهذه النقطة رئيسية، فلنعد مرة أخرى إلى تحاليلنا مع مخاطرة التكرار.

علماء اللغة يسمون الأصوات «وحدات مميزة»، وهى تسمية ذات دلالة. فالمهم فى الصوت ليس طابعه الخاص، أى جوهره، ولكن المهم قدرته على التميز من غيره من الأصوات، فالطابع ليس إلا حاملا للفرق وقد يحدث حتى أن يكون جوهره الصوتى غير ملحوظ، فهناك بالتأكيد درجات لنطق الصوت الفرنسى (A)

ولكن علماء الأصوات هم وحدهم القادرون على التعرف عليها، لكن الاستعمالات تخلط بينها من حيث إن هذه الدرجات جميعا تشترك فى خاصية واحدة، وهى أنها جميعًا تواجه (E) أو (I)... إلخ، وكما قال بوضوح سوسير: «إن مصطلحات مثل (A) و (B) عاجزة تماما عن أن تصل كما هى إلى الوعى، ذلك الوعى الذى لا يلحظ دائما إلا الفرق بين (A) و (B)»(١).

إذن ماذا يفعل الشاعر؟ إنه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين فى الشعر التقليدى ينزع إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم لا باعتباره «وحدة مميزة» ولكن على العكس باعتباره، إذا استطعنا أن نقول ذلك: «وحدة مشوشة»، ويبدو إذن أنه يهدف إلى «مضايقة» وظيفة الوسيلة اللغوية، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغى أن يكون مميزا.

ولننتقل الآن إلى «النبر»، والنبر فى اللغة الفرنسية ليس «عنصرا مميزا» أى إنه لا يوجد فى الفرنسية، كما هو الشأن فى الإنجليزية والأسبانية، وحدات صوتية متشابهة، يختلف معناها فقط باختلاف موضع النبر، لكن النبر مع ذلك له فى الفرنسية قيمة دلالية، فوظيفته التركيز أو لفت النظر. فالكلمة أو المقطع الذى يقع عليه النبر يتميز بالنبر عن المجموعة التى ينتمى إليها. ماذا يصنع البيت؟ إنه يوزع النبرات بطريقة مطردة، فكل الأجزاء مركز عليها بالتساوى وفى نفس الوقت غير مركز عليها. فالأجزاء المختلفة تنزع إلى أن تنصهر فى الشكل المطرد. وبنفس الطريقة فإن الوقف وظيفته أن يقوى التَّجزُّؤ الناتج من قواعد التركيب ومن المعنى، لكن الشعر يغير من مواضع الوقفات بطريقة تجعله يربط صوتيا، ما هو منفصل معنويا.

الوسائل الثلاثة إذن لها وظيفة واحدة، وهذه الوظيفة المتناقضة هى «المضاد للوظيفة» إنها كما قلنا من قبل «التشويش على توصيل الرسالة» لكن

---

(1) Cours de linguistique général. P.163.

لنتفق على معنى هذه العبارة، فهى ليست متعلقة بهدم الرسالة، وقد رأينا أن أبولونير لايتراجع أمام هذه النتيجة، ولن نتابعه فى هذه النقطة.

إن رسالة غير مفهومة لم تعد رسالة، والمقال إن لم يكن قابلا للإدراك فهو لم يعد مقالا، والشاعر يستخدم اللغة لأنه يريد أن يوصل، أى أن يكون مفهوما، لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة، أنه يهدف إلى أن يوقظ عند المتلقى لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلى الذى تثيره الرسالة النثرية العادية.

ولنأخذ مثلا يسمح لنا بأن نلمس عمق معنى هذه الوسيلة، لنأخذ الأبيات الأولى من قصيدة قنطرة ميرابو:

تحت قنطرة ميرابو يجرى «السين»

وأهواؤنا

هل ينبغى أن أذكر بها نفسى

المتعة تأتى دائما بعد الألم

Sous Le Pont Mirabeau Coul La Seine

Et nos amours

Faut - il qu'l m'en Souvienne

La joie venait toujours apres la peine

فهناك غموض تعانى منه الوظيفة النحوية لكلمة «أهواؤنا» هل هى فاعل ليجرى؟ إن حرف العطف «الواو» يسوغ ذلك، لكن تذكير الفعل «يجرى» برفضه(•)،

(•) فى النص الأصلى كانت المفارقة قادمة من أن الفعل يجرى جاء بصيغة الأفراد على حين أن كلمة «اهواء» جاءت بصيغة الجمع ، ولكن النص حين يترجم إلى العربية لابد أن يكون الفعل فيه مفردا على أى حال مادام قد تقدم على فاعله ، ومن هنا فقد لجأنا إلى أن تأتى المفارقة فى النص المترجم بين التذكير والتأنيث وهى مفارقة ليست فى النص الأصلى ، ولكنها تحقق المطلوب من مناقشة النص الشعرى الذى أورده المؤلف .

ولو أن جملة «وأهواؤنا» ألصقت بالبيت الأول أو الثالث، لكان يمكن أن يختفى الغموض، وفاصلة فى نهاية البيت الأول أو الثاني كان يمكن أن تحسم الأمر، لكن كتابة أبولونير لها على هذا النحو جعل المسألة لا تحل، ومن هنا فإنه لا يمكن أن يقال إلا أن هذا النص غير قابل للإدراك، لكن هل هو غير مفهوم كلية؟ بالطبع لا، وهو إذا شئنا فى منتصف الطريق بين الفهم واللافهم، وهذا بالضبط المستوى الذى يحاول الشعر أن يقع فيه.

ولنبق الآن هنا، فتحليل هذا المستوى لا يتصل فى الواقع بعلم اللغة بل بعلم النفس وتحليلنا يدور حول «الرسالة» والرسالة وحدها، كيف يستقبل المتلقى هذه الرسالة الخاصة التى يتشكل منها الشعر؟ سوف نلمس هذه المشكلة فى نهاية تحليلنا لكن مهمتنا الآن أن نحلل اللغة الشعرية على مستوى معنوى، وسوف نرى أن الشعر فى هذا المستوى يستخدم وسائل ليس لها من الناحية المادية على الإطلاق ما يربطها بالشعر، ومع ذلك فإن التحليل يظهر أنها تتطابق معه من الناحية البنائية والوظيفية وسوف يعطينا ذلك الدليل على أن الشعر على عكس ما يعتقد، ليس خاصة «جسدية» للغة، فالصوت فى الشعر (شأنه فى ذلك شأن النثر) «رمز»، لكن معناه هنا صعب الإدراك لأنه رمز سلبى، فالشعر يصنع من رموز تؤدى وظيفتها بطريقة عكسية.

الشعر دائرى والنثر امتدادى، وجانب التناقض بينهما يفرض نفسه على العين، ومع ذلك فإن علم الشعر لم يضع هذا التناقض على الإطلاق فى الاعتبار، لقد جعل من حقيقة «الدوران» خاصة منعزلة، تضاف من الخارج إلى «الرسالة» اللغوية لكى تكسبها بعض القيم الموسيقية، والواقع أن هذا التناقض هو الذى يشكل الشعر، فالشعر ليس كله «دورانا» ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى، ولأن له معنى فهو يظل «امتداديا» والرسالة الشعرية هى فى وقت واحد شعر ونثر، فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعى للمقال، والجزء الأخير يعمل فى اتجاه «التخالف» بينما يعمل الجزء الأول فى اتجاه «التجانس».

وتاريخ النظم الفرنسى على مدى قرنين يظهر لنا الارتفاع التدريجى لظاهرة «التجانس» وهذا فى الواقع يمكن أن يشير إلى نزعة فى الشعر الفرنسى، فهذا التطور يمكن أن تثبت حدوده سلفا، فلو أن هذا التطور كان فى اتجاه «التخالف» لفقدت الرسالة معناها ولما أصبح الشعر لغة ونحن نعلم أنه لغة بدرجة رئيسية ومن ثم فإنه يمكن تثبيت الحدود بالنقطة التى يبلغ فيها التشابه حدا أعلى ولا يتعارض مع ضرورات المعنى.

وعلى هذا النحو تطورت ظاهرة التشابه الصوتى، فقد انتقلت من السجع إلى القافية، ومن القافية العادية إلى القافية الغنية، لكن القافية حتى الغنية لا تلعب إلا على أقلية ضئيلة من الأصوات ثلاثة أو أربعة فى أحسن الحالات من متوسط ستة وعشرين أو سبعة وعشرين صوتا فى البحر السكندرى، وهى نسبة لا تزيد على ١٢٪ وفى الحالة القصوى فى «سونية الإون» حيث يعبر الصوت (i) عن القافية والترصيع فى وقت واحد، لا يمثل إلا حوالي ١٠ ٪ من مجمل الأصوات، وفى الحقيقة أن تاريخ النظم عرف «القوافى الملُبسة» Les rimes equivoques وأيضا الشعر الذى تقوم قافيته على التجانس الكامل كما أشرنا إلى ذلك، لكن هذه الأنماط لم يقدر لها النمو، وذلك بالتحديد لأنها تجاوزت الحدود المسموح بها من خلال ضرورات المعنى، فاللبس هنا لا يتم التخفف منه إلا على مستوى العين، أما على مستوى الأذن، فإن شعرا كهذا يظل غير قابل للفهم، وهناك ظاهرة أخرى ذات دلالة فى هذا الصدد، وهى أن الجناس فى العصر الحديث يظل مسموحا به فى حالة ما إذا وقع بين كلمات ذات مقطع واحد مثل قول هيجو:

Telle en plein jour parfois, sous un soleil feu

La Lune, astre des morts, blanche au fond d'un ciel bleu

فالقافية بين الكلمات ذات المقطع الواحد، يمكن أن تتغلب على الغموض بين الكلمات النهائية. وهكذا فإن التجانس الصوتى – كما نرى – يعرف كيف يتوقف عندما تهدد القدرة على الفهم بالاختفاء دون عودة.

أما البحر أو الإيقاع فإنهما يلعبان على عناصر غير دالة فى الرسالة فالتجنيس الصوتى إذن لا يؤثر على الرسالة، ولكن يبقى مع ذلك أننا عندما نسمع قصيدة واضحة الإيقاع، مع ذلك اللون من الإلقاء «التعزيمى» نحس أن الرسالة يضعف بناؤها، وأن الكلمات والجمل تميل إلى أن تفقد محتواها لكى تذوب فى كل لا يتجزأ، كما لو أن البيت والقصيدة كلها لا تشكل إلا جملة واحدة، بل لا تشكل إلا كلمة واحدة. يقول مالارميه «إن البيت الذى يتكون من مفردات متعددة يشكل كلمة كلية واحدة فى النهاية».

وتلك حقيقة يسهم فى دعمها التضمين حين ينزع من الصمت كل قيمة تركيبية وهو ينزع إلى أن يذيب كل مقطع فى الذى يليه ومعه لم يعد المقال جزئيات مرتبطة أيا كانت درجة الفصل أو الربط، وإنما يصبح خيطا متصلا لا توجد فيه إشارات البدء أو النهاية، ومع ذلك فإن الوقفات ليست إلا عاملا ثانويا فى بناء المقال، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نقرأ نصا مكتوبا خاليا من علامات الترقيم ومن الفراغ بين الكلمات، ولنلاحظ أيضا أننا إذا كنا قد قدرنا فى الطباعة أن من الضرورى الفصل بين الكلمات، فإن الصوت على العكس من ذلك يصلها وصلا تاما دون أن يتأثر الفهم بذلك، فالانطباعات التى تتركها الكلمات على الأذن قوية إلى الحد الذى يسمح لنا بالتعرف عليها من خلال فواصل الصوت.

ونفس الشيء يقال بالنسبة للجمل، فالتلاحم التركيبى المعنوى لعناصرها هو من الرسوخ بحيث يسمح بمقاومة الإذابة التى يحدثها الإلقاء الشعرى.

وعلى الجملة إذن فإن «النظم» لا يصل إلى هدم الرسالة، إنه يحترم العلائق الحية، ويتدرب على احترامها، إلا فى بعض الحالات التى يتجاوز فيها الشاعر الحدود كما فى قصيدة مالارميه Coup de des جولة النرد.

فى هذه القصيدة، لا يوجد بحر ولا قافية، والإيقاع لا يلعب إلا دورا ضئيلا ولا يبقى من وسائل النظم إلا استخدام «المساحات البيضاء» وقد ألح المؤلف

نفسه على هذه النقطة فى تعليقه على واحد من أعماله، فهو يقول: «المساحات البيضاء» فى الواقع تضطلع هنا بدور هام، فهى تضرب أولا قواعد النظم حتى تضرب الصمت حولها، بطريقة طبيعية، لدرجة أن مقطعا غنائيا، أو عددا قليلا من التفاعيل، تكتب فى الصفحة ولا تشغل إلا نحو ثلثها، إننى لا أنتهك قواعد النظم ولكننى فقط أبعثرها.

هكذا تعد «المساحات البيضاء» كما يقول مالارميه، عنصرا أساسيا فى قصيدته، ليس فى كميتها بل فى «مواقعها»، من خلال هذه «البعثرة» فى الواقع، ينحل المقال كلية، والتلاحم المعنوى بين الوحدات، الذى يتأكد عادة من خلال التقارب الموضعى، يفقد هنا بلا هوادة، والجزئيات المختلفة لم تعد تشكل مقالا قابلا للفهم، على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط [1]، على حين أنه هو الذى توجه إليه القصيدة، ويمكن إذن أن نسأل ألم يتجاوز مالارميه الحدود الممنوعة إلى المنطقة التى ضاعت فيها، مع المعنى، اللغة أى ضاع الشعر؟ وأيا كانت الإجابة على هذا السؤال تبقى المحاولة جديرة بالقيام بها، لأنها تكشف القناع بالنسبة لنا، وتظهر فى ضوء كامل عمق ميكنة النظم وهى أننا نواجه بين «الرسالة» و«الأداة» لكى تضطر الأداة – كما سنرى – إلى أن تتحول.

يقول مالارميه: «إن الشعر يجبر نقص اللغات» وهو تعبير عميق لكن ينبغى أن نحدد أن الشعر لا يتناول جزءا من نقص اللغة إلا إذا جسده أولا.

★ ★ ★

(١) انظر محاولة إعادة بناء هذه القصيدة التى قام بها جاردينى دافى .

G. Davies. vers une explication rationnelle du des "coup de des" Paris 1953.

الباب الثالث

المستوى المعنوى: الإسناد

لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات فى كل مرة نتكلم فيها لكانت «اللغة المتميزة» مستحيلة، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا فى ترديد جمل قيلت من قبل لكانت «اللغة المتميزة» لا فائدة لها، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص فى لحظة ما وهذا يتضمن حرية الكلام، وكما يقول سوسير «خاصية الكلام هى حرية التأليف» وجاكوبسون يعيد تناول هذه العبارة مع توضيح الفروق الدقيقة . فحرية تأليف الكلمة بدءا من الأصوات محصورة، وهى محدودة فى المواقف الهامشية التى تخلق فيها الكلمات، وحرية تأليف العبارة بدءا من العبارات تخضع لقيود أقل وفى النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءا من العبارات، ينتهى دور قيود قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم فى النمو الجوهرى، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن وجودها» [1].

ومع هذا فإنه يجب إضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا، فكل إنسان حر فى أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه إليه بالكلام، فاللغة توصيل، وإذا لم يكن المقال مفهوما فإن التوصيل إذن لم يتم، والبديهية الرئيسية فى قانون الكلام تقول «إن كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم» وكل القواعد ليست إلا طرائق لتطبيق هذه البديهة، و«قابلة للفهم» تعنى محملة بمعان وأصوات قابلة لأن يصل المتلقى إليها، ومن أجل هذا فإنه لا يكفى احترام قانون

---

(1) Essais. P. 479.

اللغة فقط، بل ينبغى أيضا أن يكون حل رموز الرسالة ممكنا، وهذا يدخل حرية الكلام فى دائرة مجموعة من القوانين سواء الوافدة من القواعد أو من طبيعة الكلام، ولقد تحدثنا فى الفصل السابق عن واحد من هذه القوانين المتصلة بالدال وهو قانون التوازى بين الصوت والمعنى الذى يفرض على المتكلم أن يتلافى العبارات الملبسة (المشتملة على كلمات متشابهة الصوت مختلفة المعنى) مثل[*]:

Cinq moines, Sains de corps et d'esprit, Ceints de leurs ceintures,
Portaient dans leur sein le signe du Siant - Pére.

فهذه الجملة صحيحة من وجهة نظر اللغة، لكن تعدد التشابه الصوتي، يقلل فرص القابلية للفهم ويعارض بذلك البديهة الرئيسية للمقال [1]، وكما لاحظنا فإن هذه الطريقة بالتحديد يتسم بها النظم، الذى يشكل من هذه الناحية انتهاكا لقانون الكلام، وبما أن النظم نفسه مقفى، فإنه يمكن أن يقال إنه يشكل قانونا ينتهك القانون .

سوف ندخل الآن فى معالجة المستوى المعنوى، وسوف نعالجه بالطريقة التى عالجنا بها الشكل أى من خلال علاقات المدلولات فيما بينها، وهنا أيضا سوف نستخلص قواعد القانون التى تنهكها اللغة الشعرية .

(*) المثال الذى أورده المؤلف هنا يدور حول العبارات الملبسة الشديدة التشابه فى الصوت والمختلفة فى المعنى والتى يحسن تلافيها فى الشعر، وترجمة المثال بالطبع لا تمثل خصائصه اللغوية. فهو يتحدث عن : «خمسة من الرهبان ، طاهرى الجسد والروح ، يضعون حول خصورهم أحزمتهم ، ويحملون فى صدورهم بركة الأب» ، ولكنه يمكن لنا تصور الظاهرة من خلال إيراد شاهد من الشعر العربى مما أشار به البلاغيون العرب فى باب التجنيس ، إلى التشابه الشديد فى الصوت والاختلاف فى المعنى ، مثل قول الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى   شاو مشل شلول شلشل شول

فكلمات الشطر الأخير شديدة التشابه فى صوتياتها ولكنها تحمل معانى متغايرة فالشاوى الذى يشوى، والمشل المطرد، والشلول الخفيف ، والشلشل والشول ، القليل الحجم ، ويقول الامدى فى التعلق على هذا البيت «وهو عند أهل العلم من جنون الشعر» . (أنظر على الجندى : فن الجناس ص ٣٣).
(المترجم)

(١) طريقة الكتابة تقلل من اللبس السمعى، ومعلوم أن هذه هى الحجة الرئيسية للذين يدافعون عن هذا اللون.

لكى نبنى جملة محملة بالمعنى، لا يكفى أن نستخرج كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى، واحتمال أن يؤدى وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس إلى تكوين جملة، هو احتمال باطل من الناحية العملية كما أظهر ذلك شانون Channon (١٩٤٨) ومحاولة كتلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية : «معركة خشنة تأثرية مهاجر فاسد زمنى ثرثار للأسف مفضوح ملاحى» [1] فكل عنصر من العناصر هنا له معنى لكن مجمل العناصر لا معنى له. فلكى تكون الكلمات جملة، لابد أن تتفق مع لونين من القواعد، الأول مقنن والثانى غير مقنن ومع ذلك فسوف نحاول أن نثبت وجوده.

ولنأخذ هذا المثال الذى قدمه ف بريسون F. Bresson [2] :

«الأفيال تجرها الخيول»

أو مثال تشومسكى Chomsky [3] .

أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب

فهاتان العبارتان صحيحتان من الناحية النحوية، فالقانون النحوى هو فى الواقع قانون شكلى خالص، يوزع الكلمات فى مراتب وتصنيفات شكلية، ويبيح أو يمنع اجتماع الكلمات انطلاقا فقط من تصنيفاتها، وكل مقطع مطابق «للنماذج» التى يسمح بها النحاة هو إذن صحيح من الناحية الشكلية، كما هو الشأن بالنسبة للمثالين اللذين أوردناهما لكن هل هما مع ذلك قابلان للفهم ؟

يرى جاكوبسون أن العبارة تكون ذات معنى إذا كان يمكن عرضها على معيار الحقيقة، وفى رأيه أن العبارات «النحوية» ينطبق عليها ذلك، فمثال تشومسكى ذو معنى، لأننا نستطيع أن نتساءل إذا ما كان صحيحا أو غير صحيح

---

(1) Miller. Langage et Communication 1956. P.116.

(2) La Signification. P.U.F. 1973.

(3) Syntactic Structures. S'Gravenhage. 1957.

وجود أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب وأن تكون الإجابة (لا ... هذا غير صحيح) وبنفس الطريقة يمكن أن نجيب بالنفى عن السؤال «هل الأفيال تجرها الخيول» ومع ذلك فإنه يبدو أن المنطق لا يوافق على ذلك، أو على الأقل ذلك ما يراه أحد المناطقة الذى يبدو أنه أعطى إجابة محددة على هذه النقطة اللغوية:

«هل يمكن أن نسند بعض الوظائف المعينة مثل «يبيض» إلى كرسى أو زلزال أو عدد أو نقطة زمنية أو مكانية؟ بالطبع يمكن أن نفعل هذا معتبرين بكل بساطة أنه إسناد خاطئ وأن المقولة الناتجة عنه كذلك . ومع ذلك فإن الواضح أن الإسناد لن يرتكب نفس اللون من الخطأ حين نقول: «كلبتى تبيض»؛ فإن تبيض أو لا تبيض (تلد مثلا)، إمكانية لا يمكن فى الواقع أن يكون لها معنى إلا بالنسبة للكائنات القابلة «للأمومة»، وبالنسبة للأشياء الأخرى فإن من الطبيعى دون شك أن نعتبر السؤال غير ذى معنى، وهكذا فقولنا: «رقم ثلاثة يبيض»، وقولنا: «رقم ثلاثة لا يبيض»، يحملان بالضبط نفس القدر من قيمة الحقيقة أى أنهما لا يحملان أى قدر منها، لا يزيد الصحيح منهما عن المخطئ مع أنه فى الجمل ذات الإسناد الحقيقى يمكن التعرف بالدقة على قيمة جانب الحقيقة من خلال النفى، وإذا كنا نحكم على هذه المقولات المضحكة بأنها خالية من المعنى فإنه ينبغى – لئلا تفقد الأداة المنطقية قيمتها – ألا يكون لها إمكانية بنائه، وينبغى حين استخدامها أن نبين فى أى عالم من «عوالم المقال» نحدد أنفسنا، عالم الحيوانات، عالم الأعداد، عالم الكواكب ... إلخ، أو بعبارة أخرى أن نستقى لكل متغير يضاف إلى وظيفة ثابتة، تحولا فى المعنى أوسع من مجرى الحقيقة، لكنه أضيق من الكل غير المحدد للذوات والأنواع» [1].

وإذن فعبارات مثل «الأفيال تجرها الخيول» أو «أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب» ليست ببساطة عبارات غير صحيحة، بل غير معقولة، وهى صحيحة

---

(1) R. Blanché. Intrducation à la Logique Contemprain Paris 1957.

من حيث التركيب كما قال ف. بريسون، وغير صحيحة من حيث المعنى. والفرق بين عبارة غير صحيحة وعبارة غير معقولة فرق معنوى لكن يظل مع ذلك شكليا فالعلاقة بين المدلولات ليست نفس الشيء فى كلتا الحالتين، فالجملة غير الصحيحة يمكن أن يقبلها المسند إليه أما الجملة غير المعقولة فلا يمكن أن تكون جملة صحيحة لعكس السبب السابق، وسوف نسمى الحالة الأولى حالة الإسناد الملائم والثانية حالة الإسناد غير الملائم .

من نفس الموقف سوف نخلص بقانون عام يتعلق بتأليف الكلمات فى العبارة . هذا القانون يقضى بأنه فى كل عبارة إسنادية ينبغى أن يكون المسند ملائما للمسند إليه، والإسناد فى الحقيقة ليس إلا واحدا من الوظائف النحوية التى يمكن أن تشغلها وحدة كلامية، ولسوف ندرس وظائف أخرى وسنرى فيها التمييز بين وحدة ملائمة لوظيفتها وأخرى غير ملائمة لها . ويمكن إذن أن نعطى لهذه القاعدة صيغة أعم، بما أن كل العبارات مكونة من وحدات معجمية مخصصة بوظيفة نحوية معينة، فإن القاعدة التى معنا تقضى بأن تكون كل وحدة فى العبارة قادرة – من الناحية المعنوية – على أداء وظيفتها النحوية، وهذه القاعدة ليست إلا الصيغة المعبرة – على مستوى المعنى – عن بديهة «القابلية للفهم» (التى أشرنا إليها) ومن خلال انتهاك الكلام لهذه القاعدة، وسوف نحاول على هذا المستوى أيضا أن نبين خصائص اللغة الشعرية .

يمكننا أن نسأل عما إذا كانت قاعدة ما هى حقيقة ذات طبيعة لغوية أو أنها تعود إلى قيم منطقية تظل فوق اللغة، وفى الواقع فإن المنطق واللغة شديدا الارتباط، ونحن نعلم أن القدماء كانوا يعبرون عنهما بكلمة واحدة، مع ذلك فإنه يمكن أن يعطى لهذه القاعدة صيغة لغوية خالصة، ويكفى لتحقيق ذلك أن نقدر – تبعا لاقتراح شومسكى – وجود «درجات نحوية» وما نسميه نحوا فى الواقع، يعكس اجتماع الكلمات فيما بينها، تبعا لأشد قيمها عمومية، نقدر أن

فعلا يمكن أن يكون سند الاسم دون أن نحدد أىَّ فعل وأى اسم لكن يكفى أن نخصص هذه الأجناس العامة، بتصنيفات أضيق منها لكى نغطى أنماط المجاورات المعنوية، وكما قال س سابورتا Saporta تعليقا على شومسكى أن صيغة مثل «الأشجار تهمس» ليست من الناحية النحوية إلا طبقة عامة لأنها خاضعة للصيغة العامة «جملة من اسم + فعل» لكن فقط عندما نقسم الاسم إلى أسماء ذوات وأسماء جوامد ونقسم الفعل إلى طبقات ونحدد قيودا على ارتباط أسماء ما بأفعال ما، نكتشف أن تلك الصيغة تخترق بعض هذه القيود، وهكذا فإن صيغة تنتهك قاعدة عامة يمكن أن تكون أقل «نحوية» من صيغة تنتهك قاعدة خاصة، وكل مقال إذن يمكن أن يوصف من وجهة نظر نحوية (١).

ولكيلا نقع فى الغموض، فإننا لن نستخدم مصطلح «نحوى» بل سنستخدم مصطلح «ملاءمة معنوية» أو اختصار «ملاءمة» لنميز به الجملة الصحيحة من حيث المعنى، لكن تحليلنا سيتم من خلال المنظور المستخلص من العبارة الأخيرة فى النص الذى اقتبسناه .

سوف نحاول وصف المقال الشعرى على أنه مقال ذو سمات نحوية أخص من سمات المقال النثرى تبعا لضيق دائرة الدرجة النحوية التى يقدمها التلاؤم المعنوى وسوف يكون علينا بعد ذلك أن نضع فى الاعتبار الدرجة الأعم، أى النحو بالمعنى الكلاسيكى للكلمة .

حقيقة يرتبط النحو بعلائم شكلية، وهذه العلائم تختفى شيئا فشيئا كلما نزلت درجات السلم التصنيفى، فليست هناك أى علامة تفرق فى الفرنسية بين أسماء الذوات وأسماء الجوامد وهما طبقتان يعتمد على الخلط بينهما نسبة كبيرة من العبارات الشعرية . وغياب هذه العلائم إذا كان ينزع عن بعض الصيغ دقتها

(1) The applications of linguistics to the Study of Poetic Lnguage. 1960. P. 92.

الشكلية فى بعض السياقات الخاصة فإنه لا يجعل التعرف عليها مع ذلك مستحيلا .

وتبعا للنظرية التى تعرف «بالسياقية» أو «الوظيفية» للمعنى والتى تشيع عند علماء اللغة الانجلو – سكسون، فإن معنى الكلمة هو مجمل السياقات التى يمكن أن تنتمى إليها، والمعنى هنا يلحق بالتركيب والمدلول ليس إلا مجموع التنسيقات المسموح بها لكلمة ما، والعلاقة السيمانتيكية (دال – مرجع) تمتص إذن داخل العلاقة التركيبية (دال – دال) : وهل القاموس إلا قائمة لعلاقات بين دال وآخر وهو فى نهاية الأمر فهرس لعبارات يمكن تشكيلها انطلاقا من كلمات محددة؟ بل ان بعض القواميس مثل Le Littré توجه التعريف نحو عبارات اصطلاحية نموذجية تدل الكلمة فيها كواحد من عناصرها، وفهم معنى الكلمة معناه معرفة أى عبارة يمكن أن تبنى انطلاقا منها، وهذا حقيقى على الأقل فى مستوى العبارات البسيطة مثل التركيب المزدوج اسم – فعل اسم – صفة .. إلخ وفهم كلمة «القط» معناه أننا نستطيع أن نقول القط يموء، القط ينام» ولا نقول «القط ينبح، القط يطير» أو معناه أن كلمة «قط أسود» مباحة وقط متساوى الزاويتين غير مباحة .

لنا الحق إذن أن نفترض وجود فهرس بعبارات بسيطة ممكنة تشكل قائمة حقيقية بالمتلائمات صالحة على الأقل فى إطار ثقافة معينة، وإذا صح وجود قانون ضمنى للكلام كهذا، فإنه يمدنا بمعيار موضوعى لاكتشاف انتهاكات الشعر وفى غياب هذه القائمة فإننا نستطيع الاعتماد على حسنا اللغوى الخاص، وإذا كان فهم لغة ما معناه معرفة مجمل إمكانيات التناسق المسموح به بين كلماتها فإنه ينبغى افتراض أن هذا القانون موضوع فى ذاكرة كل متكلم ومستخدم للغة، وأن نتحدث فى الواقع ليس معناه أن نبنى عبارة بل أن نختار من بين نماذج العبارات التى تقدمها الذاكرة ما يبدو لنا أنه يناسب الموقف، وتبعا لهذا التناسب مع الموقف تدخل قيم الحقيقة، فتعبيرٌ زائف هو كذلك لأنه لا

يطابق الموقف، وهو يظل كذلك إلا فى الحالات الاستثنائية (كالعاطفة والسكر ... إلخ) وعبارة «ممكنة» هى كذلك لأنها تتفق مع قائمة المتلائمات وبما أن تلك مقبولة من كل أفراد الجماعة فإننا سنطلب إذن من شعورنا اللغوى الخاص أن يقول لنا ما هو صحيح، داخل القصيدة وما هو غير صحيح . وكان يمكن بلا شك لكى نكون أدق أن نلجأ إلى «محكمين»، لكن غزارة المسائل موضع الملاحظة جعلت ذلك المنهج صعبا. نحن اكتفينا إذن بأن نصفى بطريقة مطردة كل الحالات المشكوك فيها، ولا نبقى فى قائمتنا إلا ما كان عدم الملاءمة فيه واضحا، مثل :

الذكريات أبواق الصيد (أبولنيير)

السماء ماتت (مالارميه)

فكل منهما يقدم «عدم ملاءمة» إسنادية ذات خصائص، فلكى تكون الجملة «س مات» ذات معنى، ينبغى أن يكون «س» داخلا فى دائرة معنى المسند إليه، أى أن يكون منتميا إلى طائفة الأحياء، وليست هذه حالة «السماء» .

وبنفس الطريقة فإن الأدوات الموسيقية وحدها هى التى تستطيع أن تمدنا بمسند إليه تكون «أبواق الصيد» مسندا ملائما له، وليست هذه حالة الذكريات، وإذن فنحن لدينا انتهاكان للقانون أو مجاوزتان، وليس هذان كما سيظهر لنا الإحصاء، إلا مثالين على ظاهرة عامة تشيع داخل لغة الشعر ...

★ ★ ★

ومع ذلك فقبل أن نشرع فى تحقيق ذلك، علينا أن نقف عند اعتراض قد تقودنا مناقشته إلى بعيد، وهو الاعتراض الذى يطرح مشكلة الاستعارة وهى فى الواقع تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية على الأقل فى رأى ت . س اليوت T.S. Eliot عندما عرف «الكوميديا الإلهية» بأنها «استعارة ضخمة» وكلوديل عندما قابل بين الشعر والنثر بأن الأول منهما «منطق الاستعارة» والثانى

«منطق القياس» وكما عرف باحث فى كتاب خصص لهذه القضية الشعر بأنه «استعارة مُعَمَّقَةَ (رأسيا) مُعَمَّمَة (أفقيا) [1] ولسوف نحتفظ بهذا التعريف الذى نعتقد بأنه دقيق، لكن بشرط أن ترد الاستعارة إلى طبيعتها الحقيقية وأن توضع فى مكانها .

إن من الواضح أن العبارات التى أوردناها من قبل لا توجد فيها مجاوزة إلا إذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفى، وعلى العكس فإنه يكفى لتقليل المجاوزة أن نغير معنى إحدى هذه الكلمات .

ولنأخذ مثلا بسيطا فالعبارة التى تقول «الإنسان ذئب للإنسان» الخبر فيها ليس مجاوزة إلا عندما نأخذ كلمة الذئب على انها «الحيوان»، لكن هذا ليس إلا معناها الأول الذى يرسل إلى المعنى الثانى «الإنسان ذئب للإنسان» أى «الإنسان قاس وهذا يرد العبارة إلى عدم المجاوزة وما يطلق عليه «تغيير المعنى» فى الصورة يمكن أن يرمز إليه بالتخطيط التالى وسوف نرمز إلى الدال بالرمز س وإلى المدلول بالرمز ص .

س ———— ص١ ———— ص٢

وتغير المعنى ليس بالتأكيد عفويا فهنالك بين «ص١» و «ص٢» علاقة متنوعة يتولد عن أنماطها المختلفة، ألوان المجاز المتعدد، فيمكن أن تكون استعارة إذا كانت العلاقة هى المشابهة، أو كناية إذا كانت المجاوزة، أو مجازا مرسلا إذا كانت علاقة الجزء بالكل .. إلخ . ومع ذلك فإن الاستخدام الشائع يطلق كلمة الاستعارة على تغيير المعنى بصفة عامة، وهو الاستعمال الذى سوف نتابعه هنا [2] .

---

(1) H. Adank. Essais sur les Fondement Linguisitique et Psychologiques de la métaphore affective. Genéve. 1939.

(٢) هناك استعارة الاستعمال و«استعارة الإبداع» وسوف تقتصر دراستنا على الثانية حيث الأولى من خلال طبيعتها ليست جزءا من المجاوزة الشعرية .

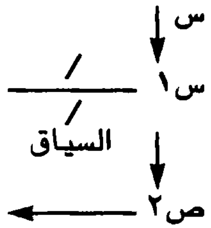
ولنطرح الآن سؤالا ساذجا : لماذا نقول إن هناك تغييرا فى المعنى لماذا لا نلتزم بقانون اللغة الذى أعطى لدال ما مدلولا معينا ؟ لماذا نلجأ إلى قانون ثان لكى يطرح مدلولا جديداً ؟

الإجابة على هذا السؤال بديهية، لأن الكلمة المستعملة فى عبارة المجاز فى معناها الأول غير ملائمة، لكن المعنى الثانى يجعلها ملائمة والاستعارة تأتى لكى تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن «عدم الملائمة» والعمليتان متكاملتان لأنهما بالتحديد لا تتمان على نفس المستوى اللغوى فعدم الملاءمة انتهاك لقانون «الكلام» وهى إذن مصنفة فى المستوى التصورى، وهناك لون من الهيمنة يفرضه الكلام على اللغة، فاللغة تقبل التحول لكى تعطى معنى للكلام، ومن هنا فإن العملية تتم على مرحلتين :

١ - تحولية : من خلال فرض المجاوزة وهى مرحلة «عدم الملاءمة»

٢ - تكميلية : من خلال تقليل المجاوزة، وهى مرحلة «الاستعارة».

ويمكن الرمز إلى ذلك بالرسم التالى الذى يشير فيه السهم إلى «الملائمة» والخط المتقاطع إلى عدم الملائمة .



عندنا إذن مرحلتان مختلفتان، أولاهما تركيبية والأخرى تصورية والأخرى وحدها هى التى تستحق اسم الاستعارة، ويمكن أن يلحظ فى نفس الوقت أنه إذا كانت الاستعارة «صورة» فإنها لا تنتمى إلى نفس النمط الذى تنتمى له صور أخرى مثل الإيجاز أو التقفية أو القلب، فهذه الصور فى الواقع ذات مجازات تركيبية، لكن الاستعارة على العكس من ذلك مجاز تصورى، وهى ليست

فقط منتمية إلى نفس التصنيف اللغوى ولكنها مكملة لكل الصور الأخرى وكل الصور كما سنرى هدفها التهيئة للسياق الاستعارى، واستراتيجية الشعر لها نهاية واحدة هى تغيير المعنى .

والشاعر يلجأ إلى (الرسالة) الموصلة لكى يغير اللغة، وإذا كان الدوران ضروريا فذلك لأن الطريق المباشر الذى يصل بين «س» و «ص» مغلق ولابد بينهما من «ص١» الذى لابد من تنحيته فى مرحلة أولى، ليأخذ مكانه «ص٢» وإذا كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام فإنها تفعل ذلك لكى تأتى فتعيد ترتيب القانون من خلال تحولها هى، وهنا يكمن هدف كل شعر : إحداث تحولات فى اللغة، وهى فى نفس الوقت – كما سنرى – تحولات فى التفكير .

إن العملية الاستعارية تقتضى أن يوجد بين المدلولين فرق لكنه ليس فرقا متعلقا بالمحتوى، فلو أن الفرق بين «ص١» و «ص٢» ليس إلا فرق إحالة لما كانت «الدورة» الاستعارية ضرورية، لكنه يوجد فى الواقع – كما سنرى – بين المدلولين فرق فى «الطبيعة»، وليست كل استعارة بشعرية، وهى لا تكون كذلك إلا إذا كان المدلول الثانى ينتسب إلى مجال معنوى معين، سوف نحدد طبيعته فى الفصل الأخير من هذه الدراسة .

لنكتف هنا بملاحظة المكانة التى تحتلها الاستعارة فى صدارة «الصورة» فهى المرحلة الثانية لكل صورة، وهى الخطوة الثانية من عملية ميكانيكية موحدة فى كل الصور بل كان من الأفضل التحدث عن مسار عام «للصورة» يتألف من دورين، دورة الأول متغير بينما الثانى ثابت دائما (وهو الاستعارة) وهكذا فإن تنوع الصور ليس كما تعتقد البلاغة القديمة، كامن فى كونها تقفية، وقلبا، واستعارة ... إلخ، ولكن فى كونها : تقفية – استعارة، وقلبا – استعارة ... إلخ .

فالبلاغة لم تعرف التمييز بين المستوى التركيبى والمستوى التصورى، ولم تر إلا أن المستويين يتكاملان دون أن يتقابلا، وهذا الخطأ مسئول إلى حد كبير عن المأزق الذى حوصرت فيه الدراسات الشعرية .

المجاورة على المستوى المعنوى لا تختلط إذن بالاستعارة ففى هذا المستوى وجد مجاورة تعبيرية موازية للمجاورة الصوتية فى القافية، وللمجاورة النحوية فى «القلب» وينبغى أن يعطى اسم لهذه المجاورة وقد سميناها نحن «عدم الملاءمة» ومع هذا فلكى نفرق بين أنواع المجاوزات المعنوية حسب الوظائف سوف نحتفظ بهذا الاسم للمجاوزة الإسنادية (أو الإخبارية) ولنطلق على الأنواع الأخرى المدروسة هنا : الإطناب وعدم المطابقة.

وإذا كان المستويان قد خلط بينهما فذلك لأن «عدم الملاءمة» يشكل مجاوزة شديدة الوضوح لدرجة أن محاولة تقريبها تقفز أمام العين وعلى العكس من ذلك فإن الصور الأخرى مثل التقفية والقلب هى مجاوزة ضعيفة نسبيا ومن ثم فإن محاولة تقريبها تبدو مقنعة، والبلاغة قد أطلقت مصطلح «الصورة» على حالة تبدو فيها المجاوزة تعبيرية، وعلى أخرى تبدو فيها المجاوزة «تصورية» ووضعت بذلك فى مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين لصورة واحدة .

ومع ذلك فإنه فيما يتصل بالجملة الإسنادية (أو الإخبارية) فإن القاعدة الوظيفية للملاءمة تقابلها مشكلة كيف يمكن فى الواقع أن تتمشى هذه القاعدة مع الإمكانية المتاحة للغة لكى تعبر عن حقائق جديدة، عن اكتشافات العلم مثلا التى تعزو فيها مسندا جديدا أو خبرا إلى موضوع ما ؟ وكيف سيتم التعبير فى الأدب الخيالى: القصصى الأسطورى والخيال العلمى والمستقبلى إلخ الذى يواجه نفس الحالة ؟ إذا كانت «الأشجار تهمس» مجاوزة لغوية تدخل فى التفسير الاستعارى، فكيف نفرق بينها وبين «الأشجار تتكلم» فى القصص الأسطورى والتى تلزم تفسيرا حرفيا وتبعد التفسير الاستعارى؟

إن السؤال صعب ولا يمكن تقديم إجابة مرضية عنه إلا فى إطار نظرية للرموز لم تتوافر بعد، وينبغى لها أن تنطلق من مجموعة الرموز التى يتشكل بدءا منها الكلام فى جنس ما علمى أو روائى ... إلخ وانطلاقا من قياس «التردد»

يسجل «المعدل» الذى يقبله هذا الجنس، وفى غياب هذه النظرية فإن القانون الذى يعول عليه هو قانون «الاستعمال» لنرى ما إذا كانت العبارة لا تتمشى مع هذا القانون، أو عدلت من خلال تغيير المعنى، أو طرحت خارج اللغة كعبارة معقولة، على أن نميز المقولات التجديدية التى تخرج بطبيعتها على هذا القانون.

ولنقل هنا فقط إن مهمة كتلك ينبغى أن تهتم بالتوافق مع الإشارات الخاصة التى من خلالها يتم إخطار المتلقى بأن عدم الملاءمة إنما يحسب بالقياس إلى الأشياء وليس بالقياس إلى الكلمات كأن تقول «كان يا ما كان» فى مفتتح حكاية أسطورية، فتلك إشارة خاصة لهذا النوع من الحكايات، وهى فى الوقت نفسه إخطار للقارئ بأن المتقابلات العادية قد تم تعليقها، وأنه نتيجة لذلك فإن عدم الملاءمة الظاهرى ليس بالمعنى الحرفى، والسياق اللغوى للإجراء الاستعارى يكبح هنا، ومن هنا فإنه من وجهة النظر الأدبية لا يعد القصص الأسطورى فى نفسه جنسا شعريا بل نثريا، وهذا لا يعنى بالطبع أنه ليس «شعريا» لكن الشاعرية كواقع جمالى صادرة هنا عن الأشياء لا عن الكلمات، و«الأسطورية» إذن هنا درجة من درجات الوجود لا من درجات اللغة وهى تتعلق بالمحتوى وليس بالشكل، وبالطبع فإنه يمكن التعبير عن حدث أسطورى فى لغة شعرية ويتم بذلك تجميع مصدرين مختلفين فى عمل جمالى واحد .

لكن العلاقة ليست حتمية كما تشهد بذلك الأعمال الكبيرة فى الشعر الغنائى الفرنسى والتى لا يرجع الفضل فى نجاحها – إلا نادرا – إلى انتمائها إلى عوالم أسطورية غريبة . إن القصيدة ليست هنا تعبيرا وفيا عن عالم غير عادى ولكنها تعبير غير عادى عن عالم عادى . إن القصيدة هى «كيمياء الكلمة» التى تحدث عنها رامبو والتى من خلالها تلتحم فى العبارة كلمات تعد متنافرة فى قانون الاستعمال العادى للغة .

تبقى بداهة المقولات التجديدية بالمعنى الكامل للكلمة، وهى تلك التى تعبر عن اكتشاف علمية حقيقية، والتى تكتسب فيها الأشياء صفات إسنادية جديدة مثل اكتشافات (نبات يأكل الحشرات مثلا) وهنا توجد مشكلة صعبة يمكن أن تذهب بنا مناقشتها المتعمقة إلى بعيد . ولنقل إنه فى معظم الحالات تأتى هذه المقولات مقترنة بما يدل فى السياق على أنها شىء جديد مثل أن تصدر بعبارة : «أثبتت التجربة أن ..» أو «فلان اكتشف أن ...» ومثل هذه العبارات تعلن أن هناك تعديلا فى القانون اللغوى، وهى عبارات ستنتمى إلى ظاهرة «التقعيد» ولا نلتقى بها فى الشعر، فالشاعر لا يقول : «لقد اكتشفنا أن هناك أسماكا تغنى» ولكنه يقول كما قال رامبو :

كـنت أود أن أُرِىَ الأطـفـال هـذه الـبـلـطـيـات

والموجة الزرقاء، وسمكا من ذهب، وسمكا يغنى

إن عدم الملاءمة التى تصاحب التحول فى العبارة يلحظ على التو، وهو يطلق عقال «دورة ميكانيكية» للتحويل اللغوى . وهذه الدورة، كما سنحاول أن نبين فى الخاتمة، تدفع بقيم معنوية تنتمى إلى نظام آخر الذى يبنى المعنى الشعرى.

* * *

فى وجود قاعدة الملاءمة المعنوية ينبغى أن نواجه بها اللغة الشعرية وسوف نتبع فى تحقيق ذلك، كما اتبعنا من قبل، الطريق الإحصائى، وسوف تكون خطواتنا هى نفس الخطوات التى اتبعناها من قبل . مقارنة المجموعات الثلاثة للمؤلفين (الكلاسيكية، الرومانتيكية، الرمزية) بواقع مائة وحدة لكل مؤلف، وليس من الممكن أن نغطى مجموع أنماط العلاقات التركيبية، ولكننا مع ذلك وفى سبيل أن نوسع إلى الحد الأقصى حقل التحليل، سوف نتناول الوظائف الرئيسية الثلاثة : الإسناد والتعريف والربط، وهذا الفصل سوف يخصص لأهمها وهو الإسناد، والإسناد يتحقق فى لغتنا فى شكلين رئيسيين : اسمى (مبتدأ وخبر)

أو فعلى (فاعل – فعل) (*)، ولكن لتسهيل التحليل سوف ندرسهما تحت شكل الصفة، فالصفة كما سنرى فى الفصل التالى تقوم بدور رئيسى، لكنها لا تستطيع أن تقوم بهذا الدور إلا إذا ظهرت كخاصية للاسم الذى تتطابق معه، ويمكن إذن دراسته من خلال الصفة، «فالثوب الأحمر» يمكن بسهولة أن يتحول إلى جملة خبرية من خلال تغيير يسير: «الثوب أحمر» فالملاءمة واحدة فى الحالتين، وفى المقابل هناك عدم ملاءمة فى «الوحدة الزرقاء» أو «الوحدة زرقاء» (مالارميه).

واختيار دراسة الصفة هنا يعلل بشيئين، فالصفة تشيع فى كل القصائد مما يسهل إلى درجة كبيرة العملية الإحصائية، ومن ناحية أخرى، فإنها ذات تأثير لا نظير له فى اللغة، ويكفى للتدليل على ذلك أن نحاول إلغاءها من بعض التراكيب، قارن مثلا :

الريح المتشنجة فى الصباح (فرلين)

بـ : الريح فى الصباح

أو لقد صعد السلم الوعر (هيجو)

بـ : لقد صعد السلم

والدراسة النحوية للصفة سوف يعاد تناولها فى الفصل التالى ولكن نسجل هنا أن وظيفة الصفة ذات طابع نحوى ملحوظ وهو الطابع الذى يجعلها تشكل خبرا للاسم ويبقى أن يتم التوافق بين هذا الطابع وبين الدلالة المعجمية، فإذا لم يتم فسوف نعد ذلك «عدم ملاءمة».

ولنسجل أن التقابل بين (ملاءمة – عدم ملاءمة) يبقى على مستوى الشكل ونحن لن نحلل معنى التركيب ولكننا نتساءل فقط عما إذا كان يحتوى أولا على

(*) حرصنا هنا على إيراد الترتيب الذى ورد فى النص ، وواضح أن ترتيب العربية فى هذا النوع الأخير سوف يكون معكوسا (فعل – فاعل) . (المترجم)

شكل مقبول لغويا . لن نبحث عما كان يريده فرلين «بالريح المتشجنة» ولا هيجو «بالسلم الوعر» ونستطيع الآن أن نعبر إلى الإحصاء .

يقدم لنا الجدول الأول نتيجة مقارنة النثر بالشعر فى خلال فترة زمنية واحدة (القرن التاسع عشر) .

جدول رقم (٣)

الصفة غير الملائمة (أ)

النوع	المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
	برتلو	صفر		
نثر علمى	كلودبرنار	صفر	صفر	صفر ٪
	باستير	صفر		
	هيجو	٦		
نثر	بلزاك	٨	٢٤	٨ ٪
	موباسان	١٠		
	لامارتين	٢٣		
شعر	هيجو	١٩	٧١	٢٣,٦٪
	فينى	٢٩		

فى اللغة العلمية كان نصيب «عدم الملاءمة» كما رأينا لا وجود له، كان العلماء فى بعض الأحيان يستخدمون بعض الاستعارات الشائعة، ولكنهم لم يخلقوا استعارة واحدة، دون شك فما دامت اللغة العلمية تعد مرجعا معياريا فإن عدم الملاءمة لا يمكن أن يكون تردده إلا ضعيفا، لكنه لم يكن من المؤكد سلفًا أن هذا التردد لا وجود له، فالمعدل فى الغالب هو قطب يمكن أن يقترب الواقع منه دون أن يمسه، لكن الواقع هنا لم يسمح بأى مجاوزة فمؤلفونا الثلاثة لم يستعملوا على الإطلاق إلا اللغة العادية .

اللغة الروائية تستخدم المجاوزة لكن نسبتها ٨٪ تعد ضعيفة إذا قيست بالنسبة التى قدمها الشعر ٢٣,٦٪، فالفرق يكاد يبلغ ثلاثة أضعاف وهو ذو دلالة كبيرة فى العمل الإحصائى، ونحن لم نقدم إحصاءات عن شعر القرن التاسع عشر إلا من شعر المجموعة الرومانتيكية، وكان يمكن للشعر الرمزى – كما سنرى – أن يجعل الفرق أكبر . ومن ناحية أخرى ينبغى أن نذكر بأن النثر الروائى، لا يمثل تمثيلا حقيقيا «النثر» إذا كنا نريد بهذه الكلمة «اللغة المستعملة»؛ فكل لغة أدبية هى ذات طابع «أسلوبى» بدرجات متفاوتة . وهذا الفرق الكمى – ولنضع ما يتصل بالوزن جانبا – هو الذى يفرق بين ما يعتبر نثرا، وما عرف بأنه شعر. وحقيقة أن الكم يتحول جدليا إلى «كيف» واللاطبيعية تختفى إذا لم تصل إلى معدل معين، وهذا يوضح لنا كيف يمكن أن تبدو لنا لغة كبار ناثرينا فى القرن التاسع عشر وكأنها لغة طبيعية . وسوف يمدنا مبحث «التعريف» بأمثلة أكثر دقة فى الإشارة إلى هذا الغموض .

إن من المهم هنا ملاحظة أن المجموعتين الأدبيتين، الناثرين والشعراء تشكلان مجموعة متجانسة كما يظهر من التحليل الإحصائى التالى :

النوع	القيمة	القيمة المحددة	المعدل	الفرق
نثر روائى	٠,٧٨٪	٣,٣٢٪	١٠,٪	غير ذى دلالة
شعر	٠,٦٤٪	٣,٣٢٪	١٠٪	ذو دلالة

إن كل شىء يجرى كما لو أن المؤلف، فى جنس ما، يحدد لنفسه عفويا، معدلا للمجاوزة ودرجة أسلوبية لا يتعداها، وهنالك حقيقة تؤكد ذلك فمؤلف واحد هو هيجو يظل فى إطار المعدل الكمى للجنس الذى يكتب فيه تبعا لكونه ناثرا، أو شاعرا. فهو يستخدم ٦٪ من الصفات «غير الملائمة» عندما يكتب رواية، وينتقل إلى ١٩٪ عندما يكتب قصيدة، وهذا يثبت أن الجنسين الأدبيين أيا كانت

الفروق بينهما فى المحتوى يمكن أن يدرسا من خلال خصائص مشتركة على المستوى البنائى.

ونستطيع الآن أن نقارن الشعر بنفسه، وأن نأخذ دليلا ثانيا على تطوره، ولنحص الصفات عند شعراء مجموعاتنا الثلاثة العادية الكلاسيكيين والرومانتيكيين والرمزيين وتردد «عدم الملاءمة» يقدمه لنا الجدول التالى :

الجدول رقم (٤)

الصفة غير الملائمة – ٢

مؤلف	عدد	مجموع	متوسط
كورنى	٤		
راسين	٤	١١	٣,٦٪
موليير	٣		
لامارتين	٢٣		
هيجو	١٩	٧١	٣٣,٦٪
فينى	١٩		
رامبو	٤٤		
فرلين	٤٢	١٣٩	٤٦,٣٪
مالارميه	٥٣		

ولنسجل أولا أن الكلاسيكيين والرمزيين يشكلون مثل الرومانتيكيين مجموعات متجانسة وهى نتيجة تعد فى ذاتها –على مستوى الدراسات الأسلوبية– مهمة، إذ إنها تؤكد أن التقسيمات التى قدمها مؤرخو الأدب تتأكد على مستوى الشكل، فالكلاسيكيون أو الرمزيون لا يتقاربون فقط من خلال المحتوى، من خلال الموضوعات، من خلال الأفكار، من خلال المشاعر .. إلخ . بل أيضا على مستوى الشكل من خلال معدل المجاوزة الذى يمارسونه، وعلى سبيل

المثال قد أحصينا عدد الصفات غير الملائمة عند بودلير، وكانت النتيجة التى وجدناها ٣٩، وهى مناسبة لمتوسط المجموعة الرمزية ٤٦,٣٪ مما يسمح بربطه من الناحية الأسلوبية لهذه المجموعة، وليس هذا إلا مثالا يقدم لنا قاعدة دقيقة لتبين خصائص أسلوب ما .

لكن النتيجة الأهم بالنسبة لنا تكمن فى الفرق الذى يحمل معنى كبيرا والذى بين مجموعة وأخرى، كما يظهره ذلك التحليل الإحصائى Xe التالى:

مجموعة	قيمة	قيمة محددة	معدل	فرق
كلاسيكية – رومانتيكية	١٤,١٥	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة
رومانتيكية – رمزية	٧,٢٨	٤,٧٨	٠,٠١	ذو دلالة

والتطور من مجموعة إلى أخرى شديدة الوضوح، وهو يتسق مع التطور بين المجموعات فى الوزن والتطور يأخذ خطا واحدا فى التأكيد على الخروج على المعدل اللغوى العادى . فعند الرمزيين تكاد الصفات تكون «غير مناسبة»، ونحن نشير هنا إلى التطبيق المتعمد لعدم احترام المعدل كما كتبه فرلين فى «فن الشعر» ولكن هذا المبدأ لم يعد خاصية للمدرسة الرمزية وحدها ولكنه أصبح يشكل وعيا تفرضه الضرورة الداخلية للشعر .

* * *

إن التحليل السابق عالج «عدم الملاءمة» باعتباره ظاهرة كلية يحكمها قانون «الوجود التام أو العدم المطلق» فالصفة تلائم أو لا تلائم المسند إليه، ولكن يمكن أن نسأل الآن عما إذا كان من الممكن وجود درجات للملاءمة، توسيع لمعنى «عدم الملاءمة» نفسه يسمح بأن ندخل إلى التحليل تمييزات أكثر دقة . وسوف نرى أن ذلك ممكن وأنه سيسمح بقياس «درجة المجاوزة» تبعا لما تقدمه من مقاومة لتقليل المسافة بين المعنيين.

التشابه تطابق جزئى، فهناك استعارة إذا كانت (ص١) و (ص٢) يحتويان على جزء مشترك بينهما (*) ويمكن أن نصورهذه العلاقة كما يلى :

ص١ (أ ب ح) ـــــ ص (أ د هـ)

حيث تمثل (أ) الجزء المشترك، وهنا يلحظ على الفور أن تصورا كهذا تجزئة للمعنى إلى جزئيات مكونة، وهذا التجزيئ الذى كان لفترة طويلة مشكلة كبرى من مشاكل الفلسفة بدأ الآن يدخل حقل الاهتمامات اللغوية، وتبعا لمبدأ «المشاكلة» الذى طرحه يلمسليف (١) فإن هناك توازيا تاما بين خطة التعبير وخطة المحتوى . فمن ناحية التعبير يمكن تجزئة الكلمة لوحدات أصغر هى الأصوات ومبدأ المشاكلة يقضى بإمكانية حدوث نفس التجزئة على مستوى المحتوى أى أن مدلول كلمة يمكن أن يتجزأ بدوره إلى وحدات أصغر، وهكذا فإن كلمة «فرسة» يمكن أن تتجزأ إلى وحدتين معنويتين هما «خيل + أنثى».

سورنسون Sorenson بدوره يقسم كلمة «أب» إلى :

سلف + من الدرجة الأولى + مذكر

وهذا التحليل يضعفه كما قال مارتينيه «أن هناك صعوبة محاولة تجزئة الحقيقة المعنوية، دون أن يكون هناك رافد واقعى مع هذه الجزئيات الصوتية أو الخطية للكلمة» فالدال «فرسة» فى الواقع لا يحمل أثرا لجزئياته المعنوية، وهو لا يمكن تجزئته من الناحية الشكلية كما نفعل مثلا مع «مواطنون» فنقسمها إلى«مواطن + ون» حيث يلتقى كل عنصر من عناصر الدال مع عنصر من عناصر

(*) المثال الذى يقدمه المؤلف هنا هو Faire La queue وقف فى صف انتظار» حيث توجد علاقة مشابهة بين كلمة queue فى معناها الأصلى وهو الذيل ، ومعناها المجازى وهو الخيط، والجزء المشترك بينهما هنا هو الامتداد . (المترجم)

(1) La Signification. du Langage 1954. n. 2-3.

المدلول، فإن تحليل مدلول «فرسة» ليس إذن عملية لغوية، ولكنه يدخل فى إطار مباحث أصول العلوم أو المباحث النفسية وهنا تصعب رؤية المعيار الموضوعى الذى يبنى عليه تحليل كهذا .

ولكن أيا كانت القيمة التى تعطى لمثل هذه التجزئة فإنها ضرورية إذا أردنا أن نضع فى الاعتبار العملية الاستعارية، فمن المؤكد أن الكلمة إذا كانت تعطى مدلولا غير قابل للتجزئة فإن استخدامها الاستعارى سيصبح مستحيلا فكلمة «ثعلب» لا تعنى «مكار» إلا لأن المكر كان فى عقل المتكلم واحدا من المكونات المعنوية للكلمة، فيحق لنا إذن أن نقسم كلمة «الثعلب» إلى «حيوان+ ماكر» .

لكن القسم الثانى احتفظ به للاستعمال الاستعارى، وتبعا لرأى ونكلر Winckler الذى طور به موضوع «السمة» عند وند Wund فإن سمة «الماكر» تعد هى القسم الوحيد الذى يبنى المعنى الذاتى، والدليل على ذلك أنه فى بعض اللهجات يطلق على الثعلب «المكار»[1].

ومع ذلك فإن هذه النظرية تؤدى إلى بتر المعنى، فعندما نقول «معطف من ثعلب» فإننا نتحدث من خلال المجاز المرسل عن « الفراء » الذى يشكل جزءا آخر من مكونات المعنى، وتعدد تغيير المعنى بدءا من لفظ واحد هو الدليل على تعددية السمات التى تبنى المدلول . وربما كانت دراسة الاستعارة – ولنقل هذا عابرين – هى التى يمكن أن تقدم المعيار اللغوى اللازم لعلم المعنى البنائى :

يمكن إذن أن نقبل – على الأقل – بالنسبة لبعض الكلمات التى تسمى «محسوسة» إمكانية تحليل المعنى إلى وحدات معنوية أصغر، وهذه الإمكانية هى التى سوف تمدنا بوسيلة تحويل « عدم الملاءمة» إلى «كم» .

---

(1) Aritrair Linguistique dauble articulation Cahiers F. de Saussur no 15. P. 107.

ضفيرة من أبنوس (لامارتين)

عشب من زمرد (فينى)

وإذا نحن وفقا للمنهج الذى تحدثنا عنه حللنا «المسانيد» كما يلى :

أبنوس = خشب + أسود

زمرد = حجر + أخضر

فإننا سنرى أن عدم الملاءمة لا ينطبق إلا على جزء واحد من وحدتى المعنى، ويكفى أن ننتزعه لكى تعود الملائمة، فعدم الملائمة إذن ليس جزئيا هنا، والاستعارة التى تقلل درجة المجاوزة ليست إلا مجازا مرسلا، حيث إن القسم الملائم أيا كانت درجة تجرده هو جزء فعال من المعنى الكلى . وسوف نسمى ذلك النوع من المجاوزة «مجاوزة الدرجة الأولى» وهى المجاوزة المحددة بوقوع عدم الملاءمة فى أحد عنصرى المعنى والتى من الممكن ردها من خلال اختلاس هذا العنصر .

ولنأخذ الآن تعبيرا مثل هذا التعبير :

صلاة زرقاء (مالارميه)

هل يمكن أن نطبق عليها نفس المنهج السابق ؟ هل يمكن تجزئة الصفة الإسنادية غير الملائمة « زرقاء» إلى وحدات أصغر ؟ إن العملية تبدو بالتأكيد صعبة، إننا مع مصطلح يدل على معطى محسوس يستحيل من الناحية الموضوعية تجزئته، ونحن لا نرى جيدا كيف يمكن بناء تعريف لكلمة « أزرق» وفيما يتعلق بالألوان وبصفة عامة بالمعطيات الحسية، لا يمكن أن يكون إلا إحالة بالقياس إلى الموضوع المعالج «هذا الشىء أزرق» أو ينبغى اللجوء إلى تعريف حشوى فنقول «الأزرق هو اللون الذى تتصف به كل الأشياء الزرقاء» . مع كلمات الألوان يبدو أننا نلمس «هذه العلاقات المعنوية الأولية» أو «البدائية» كما

يسميها «سورنسون» والتى يتضمن تحليلها المعنوى وجودها، أما تحليل يلمسليف وتحليل بريتو Prieto فإنه يقسم المعنى إلى وحدات أصغر وهذه الوحدات تقدم معانى تستطع بدورها أن تتجزأ . فإذا كانت «الفرسة» تشمل (الخيل + الأنثى) فإن الخيل بدوره يمكن أن يقسم إلى «حيوان + ثديى + حافرى + أليف .... إلخ) . ولابد أن نصل شيئا فشيئا إلى عناصر أخيرة، تكون غير قابلة للتجزئة، وتكون حقيقة «ذرة معنوية»، ومن بدهيات البحث المعاصر – كما هو معلوم– ضرورة التسليم بوجود ذرات كتلك تكون فى نفسها غير قابلة للتعريف، ولكن يمكن بدءا منها بناء كل التعريفات الأخرى.

إذا كانت كلمات الألوان فعلا تشكل «عناصر أخيرة» فى المعنى، فإن النتيجة المنطقية أنها يستحيل أخذها كعناصر فى الاستعارة المعللة، والمسند من أسماء الألوان سيكون (ملائما) أو «لا معقولا» وهو فى الواقع لا هذا ولا ذاك، كما تدل على ذلك الاستعارات الشائعة مثل :

«أفكار سوداء »، و«حياة وردية»

بقى أن نبحث عن الدافع وراء تلك الاستعارات، ومن الواضح أنه ما دام يستحيل وجوده فى «داخل المدلول» فلابد من البحث عنه فى «خارجه» .

وفى حالة «صلاة زرقاء» ينبغى أن نلجأ إلى ما يسميه النفسيون بعملية «التداعى» أى تقابل محسوسات تنتمى إلى حواس مختلفة، فلدينا هنا محسوس بصرى يلتقى بمحسوس سمعى، وعملية «التداعى» مبحث ينتمى إلى التحليل النفسى، وليس من شأننا هنا البحث عن طبيعته، وسوف نعود فيما بعد إلى عملية «التداعى» لكن فى هذه المرحلة من تحليلنا نهتم بالتداعى فقط كظاهرة لغوية وباعتبارها علاقة بين مدلولين .

ولقد اعترف اللغويون بالتداعى باعتباره «نمطا» من أنماط الاستعارة ونحن هنا نتناوله باعتباره «درجة» من درجاتها . وحيث إن اللون فى الواقع

غير قابل للتحليل فإن تناول المعنى لا يمكن أن تتم عمليته من خلال الخصائص الجوهرية للون، وفيما يخص اللون الأزرق فإن الملمح الذاتى الذى يمكن استخلاصه هو معنى « الهدوء» وهو شيء يمكن أن يسهم فى تقليل « عدم الملاءمة» فعبارة « صلاة زرقاء» تقودنا إلى الإحساس بالسكينة الناتج عن نغم الصلوات، وأيا كانت الموافقة أو المخالفة لهذا التفسير فقليلة هى الأهمية التى تعطى للقيمة الذاتية التى تمنح لكلمة « زرقاء » فالأساس ليس هنا، ولكنه الآن فى حقيقة أن هذه القيمة الذاتية الخالصة – لا يمكن أن تعد جزءا من مكونات مدلول كلمة «زرقاء» وهى لا تشكل بأى طريقة ملمحا ملائما فى المعنى . وبين المدلول الخالص لكلمة زرقاء الذى هو لون موضوعى ما، وهذا الانطباع الذاتى، يكمن فارق كبير،وهو أكبر على أية حال من الفارق الذى يفصل « مكار» عن «ثعلب» أو «أسود» عن «أبنوس» فالمكر خاصة موضوعية للثعلب، وكذلك اللون الأسود للأبانوس، ويكفى لكى نعبر من أحد المعنيين إلى الآخر أن نعتمد على قدر قليل من التجريد، ولكننا لا يمكن بأى حال أن نَعْبُر مع قليل من التجريد من «الأزرق» إلى «السكينة»، وبناء على هذا فإننا يمكن أن نفرق بين درجتين من الاستعارة، وترتيبا على ذلك بين درجتين من «عدم الملاءمة» تبعا لنوع العلاقة بين المدلولين، فهناك «عدم ملاءمة» من الدرجة الأولى، إذا كانت داخلية و «عدم ملاءمة» من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية.

التداعى ليس هو المثال الوحيد على «عدم الملاءمة» من الدرجة الثانية، فالتفريق الذى قدمه هـ. أدانك H. Addank بين «استعارة توضيحية» و «استعارة عاطفية» يؤيد وجهة نظرنا، فتعد استعارة عاطفية «كل استعارة ترتكز على تواز لقيم تنتج عن مشاعرنا أو ذاتيتنا لكن ما يعده «أدانك» فرقا «كيفيا» نعد ه نحن فرقا «كميا» وتوازى القيم بالنسبة لنا هو حد أدنى من التشابه، والاستعارة العاطفية تمثل حدا أقصى من «عدم الملاءمة» خضوعا للمبدأ الذى طرحناه،

والذى تتناسب فيه عدم الملاءمة تناسبا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى أى مع اتساع المسافة التى تفصل المعنى الحقيقى عن المعنى المجازى.

وفكرة المسافة التى تسمح بتحويل الصورة إلى «كَمّ» ليست جديدة فالبلاغة القديمة تتحدث عن استعارة «قريبة» واستعارة «بعيدة» حسب تعبير بارى Barry أو استعارة «واضحة» واستعارة «غامضة» حسب تعبير «فونتانيى» لكنها لا تمدنا بمعايير للقياس، ونحن نعتقد أن ضرورة الرجوع إلى «أوليات» المعنى كما يحدث فى كلمات الألوان، يبين لنا خاصة «البعد» فى الاستعارات التى تبنى عليها، ومن ثَمَّ الدرجة العالية من عدم الملاءمة وهو الهدف الذى من أجله أوردنا هذا الحوار الطويل وهو مقارنة الشعر مع نفسه بالقياس إلى «عدم الملاءمة» من الدرجة الثانية، فالبلاغيون - تبعا للمقاييس الجمالية لعصرهم- نهوا عن الاستعارة البعيدة وسوف نرى ما إذا كان الشعر فى تاريخه قد امتثل لهذا النهى .

المحاولة الإحصائية سوف تكون محدودة هذه المرة بصفات الألوان فقط، وسنختار - تبعا للمنهج الذى نتبعه - مائة وحدة من كل مؤلف من الصفات «غير الملائمة» .

١ - صفات لونية تختلف عن تلك التى ترتبط بالموضوع من خلال طبيعته مثل :

ليلة خضراء (رامبو)

شفق أبيض (مالارميه)

٢ - صفات لونية أسندت إلى أشياء ليست ملونة بطبيعتها مثل :

رائحة عصرية سوداء (رامبو)

احتضار أبيض (مالارميه)

وإذا كان الشعراء الكلاسيكيون لم ترد لهم أمثلة هنا، فذلك لسبب بسيط وهو أن كلمات الألوان عندهم من الندرة بحيث يصعب أن يجمع منها العدد الذى يفرضه الإحصاء (مائة) ومع ذلك فإن بعض الأمثلة التى جمعناها تظهر أن المجاوزة عندهم فى هذا المجال تكاد تنعدم، فكل صفات الألوان تستعمل إما فى معناها الحقيقى أو فى « استعارة الاستعمال » وهكذا فإن الصفة «سوداء» لم ترد فى أفيجينى(*) « Iphigénie » إلا ثلاث مرات :

يرضى بجنون هذه التضحية السوداء

. . . .

من يجرؤ على أشد ألوان الشهور سوادا

. . . .

تحت اسم مستعار قدره الأسود

وكما نرى هنا فالكلمة تستعمل فى المعنى المجازى « سوء» أو «مدان» وهو استعمال كان شائعا فى اللغة الأدبية للعصر.

وفى مثل هذه الحالة، كما هو الشأن فى حالة « التضمين» يبدو نفس الصراع بين احترام قواعد جماليات العصر أو الاستجابة لمتطلبات الشعر المضاد لها، وقد حل الكلاسيكيون الصراع من خلال « حل وسط يتمثل فى «الاستعارة المستعملة» وهى أضعف درجات المجاوزة، وقد كانوا يكثرون من استخدامها.

(*) مسرحية لراسين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) مأخوذة عن اسطورة افيجينى اليونانية وهى ابنة أجا ممنون التى أصرت الألهة على أن يضحى بها لكى تسهل الريق طريح ابحاره إلى طرواده وقد عولجت مسرحيا فى الأدب اليونانى القديم على يد أوريبد فى أكثر من مسرحية ومن قبل راسين كتب عنها فى الأدب الفرنسى بون دى رونر (١٦٠٩ - ١٦٥٠) وظلت من بعدهم تعالج فى أشكال أدبية وموسيقية مختلفة. (المترجم)

أما المحدثون فعلى العكس من ذلك، فقد أسقطوا « الاستعارة المستعملة»، وقد نجد بعضا قليلا منها عند الرومانتيكيين، ونكاد لا نجد شيئا منها عند الرمزيين والاستعارة الوحيدة التى تدخل كلمات الألوان هى «الاستعارة المبتكرة» وعند المحدثين تتسع الهوة بين المجموعتين، كما يبين الجدول التالى:

الجدول رقم ٤

صفات الألوان غير الملائمة

لامارتين	٤		
هيجو	٥	١٢	٤,٣٪
فينى	٣		
رامبو	٤٢		
فرلين	٣٦	١٢٦	٤٢٪
مالارميه	٤٨		

إن مجاوزة الدرجة الثانية ظهرت مع الرومانتيكيين، ولكنها لم تؤت ثمارها إلا مع الرمزيين لقد فتح الرومانتيكيون الطريق ولكن الرمزيين هم الذين جَرؤوا على اجتيازه . إننا باختيارنا للألوان، قد اخترنا خاصية ذات صعوبة معينة فى معالجتها شعريا، فاللون من أكثر أنواع المعطيات التجريبية جلاء فى عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء، فأن نعطى شيئا لونا ليس له، وأن نزيد فنجعل هذا اللون « خبرا» له، يبدو كل ذلك وكأنه تحد متعمد للعقل، فالعالم الرمزى عالم محير ففيه « القمر وردى » و«العشب أزرق» و «الشمس سوداء» و«الليل أخضر» وأغرب من هذا «الذهول أحمر» و «الوحدة زرقاء» و «النعاس أخضر» وهكذا ألوان لم تر قط تتمازج فى أشكال غريبة وضوضاء خارقة لكى تشكل عالم الشاعر الذى يبدو خارقا .

مع الرمزية بدأ الفراق الحالى بين الشعر وجمهوره، لكن هذا الفراق يعتمد على سوء فهم، مسئولة عنه جزئيا بعض المفاهيم النظرية التى يرفضها الشعراء

أنفسهم . ومع السرياليين على نحو خاص وصل سوء الفهم إلى أقصى مدى، من خلال تأكيدهم الذى ورثوه عن « المثالية الألمانية» بوجود عالم « ما فوق الواقع» الذى يفرض نفسه كعالم ثان يختفى وراء العالم الأول الذى ينسب إلى الأشياء ما ينبغى أن ينسب إلى الكلمات، فليس هناك عالم شعرى وبل هناك طريقة شعرية للتعبير عن العالم، إن الشعر لا يتكلم لغة حرفية، فالقمر ليس ورديا والشمس ليست سوداء والليل ليس أخضر، ولو كانت كذلك لنسب إليها الشاعر صفات أخرى، وعبارة « بريتون» التى اقتبسناها من قبل يمكن أن يعاد فهمها، فالشاعر لا يعبر مباشرة على الإطلاق عما يريد أن يقوله، ولا يسمى الأشياء على الإطلاق بأسمائها، فاللون الأخضر فى «ليلة خضراء» ليس هو اللون الموضوعى، فهو ليس هنا إلا مدلولا أول يعمل باعتباره دالا لمدلول ثان، والإصرار على الحرفية يوقف دورة التوليد فى مرحلتها الأولى وينزع فى الوقت نفسه عن اللغة الشعرية معناها الحقيقى .

وإذا كان الشعر يمارس بانتظام عدم الملاءمة، وإذا كان لا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة، فذلك كما قلنا لأن الطريق المباشر بين (س) و (ص٢) مُغْلق، وبينهما دائما يوجد (ص١) وهو المعنى الأول، وتلك حقيقة تنبع من بناء اللغة نفسها ولذلك فإن هذا البناء ينبغى فكه أولا .

الاستعارة أو تغيير المعنى هى تحويل « النظام» إلى « التصور» فالصورة هى صراع بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد و «المقال» هو « النظام» والمقال العادى يدخل فى دائرة النظام الذى يتمشى مع القاعدة، وهو ليس إلا تحقيقا للإمكانية الكامنة فيها. أما المقال الشعرى فهو يسير فى اتجاه مضاد للنظام ويبدأ صراع يستسلم خلاله «النظام» ويقبل أن يتحول .

والشعر تبعا لتعبير فاليرى الدقيق هو «لغة داخل اللغة» نظام لغوى جديد مبنى على أنقاض نظام قديم، وهى أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء

نمط جديد للمعنى. إن اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة سابقة بل طريق لامفر منه ينبغى أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية .

ويمكن أن تأتى دلائل الإثبات العكسية على ذلك عندما نرى أنه يكفى فى أى تعبير شعرى أن نمحو أو نقلل من درجة المجاوزة لكى لا يبقى معنا شعر، ولا نستطيع أن نختار نموذجا على ذلك أحسن من الجدال الذى جرى حول ترجمة بيت فرجيل المشهور : Ibant obscuri Sola nocte .

وترجمته الحرفية : لقد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة .

وعدم الملاءمة هنا يقفز فى العين والصفات يبدو أنها انتقلت من مكانها كما لو كانت خطأ كتابيا، ولهذا فإن بعض المترجمين أعادوا وضع الصفات فى مكانها (العادى) فأصبح البيت :

لقد رحلوا وحيدين فى الليالى المظلمة

وهم إذ فعلوا ذلك فقد أنقذوا قواعد التركيب ولكنهم قتلوا الشعر، من الذى لا يرى على الفور أن هذه الصوة الأخيرة (للبيت) هى نثر وليست إلا نثرا ؟

لقد ولد الشعر من «عدم الملاءمة» والشاعر كان يعرف ذلك جيدا، ولهذا فقد قال مضادا لقانون التعبير : الرجال المظلمون والليالى الوحيدة .

ونفس التصور يسمح لنا بأن نجيب على تحدى «بريمون» الذى نعيد هنا ذكر كلماته : فلننظر فى النهاية حتى يفسر لنا فلاسفة (الشعر العاقل) أولا، لماذا كان بيت مالرب :

ستتجاوز الثمار وعد هذه الأزهار

واحدا من المعجزات الأربعة أو الخمسة فى الشعر الفرنسى . كيف يتأتى أن الإنسان لا يستطيع أن يغير أى حرف من هذا البيت إلا إذا هدمه كله، ولنضف

زجاجة صغيرة من نديف الثلج على التفعيلة الثالثة– فنغير «وعد» إلى «وعود» وسوف نرى أن البيت يتحطم .

ولكن الانتقال من المفرد إلى الجمع هنا أثقل من نديف الثلج، إنه فى الواقع يشكل بيُسْر تقليصا للمجاوزة، «فالوعود » هى «استعارة استعمال» فالمصطلح يشيع استعماله فى معنى «دلالات واعدة» ويتمشى مع قانون التركيب أن نعطى الأزهار دلالات واعدة، وعلى العكس من ذلك فإن «وعد» يحتفظ بمعناه الأصلى وهو «عهد» وهو شىء لا يمكن أن ينسب إلا للإنسان . الفرد الإنسان أسند إلى الموضوع صفة غير ملائمة، وانتهك القانون الذى ينتهكه الجمع، فإذا كنا قد زحزحنا المجاوزة (من خلال استخدام الجمع) فانكسر التمثال، فذلك معناه أن المجاوزة هى قاعدة التمثال.

★ ★ ★

الباب الرابع

المستوى المعنوى: التحديد

ما معنى حدد؟ معناها قبل كل شىء - كما تدل الكلمة - عيَّن الحدود، أى فى إطار المجموع ميز موضوعا وفصله من غيره، وبكلمة شديدة البساطة عندما تكون الكلمة تتضمن عدة احتمالات أن نبين أيها مراد هنا[1].

إن وظيفة كتلك لن تكون ضرورية فى لغة تتكون فقط من أسماء الذوات. فهذه الأسماء فى الواقع (نابليون، فرنسا والقمر .... إلخ) هى محددة بذاتها.

لكننا نرى أن وجود لغة كتلك يقتضى أن تتكون من عدد من المصطلحات يزيد على طاقة قوة الذاكرة وإمكانياتها، ولهذا فإن «اللغة» وجدت أن من الأسهل أن تحتفظ بأسماء الذوات لعدد محدد من الموضوعات المألوفة (الأشخاص، المدن، منتجات الفن... إلخ) وفيما يتصل بمجمل الموضوعات الباقية، فإنه من البديهى أن تصنيفها هو أكثر اقتصادا، على أن نجمعها حسب خصائصها المشتركة ولا نعطى الأسماء إلا لهذه التصنيفات. ومع ذلك فإننا عندما نبدأ فى إرادة الكلام عن جزء فقط مما يدخل تحت هذه التصنيفات، عن نوع أو عن فرد، فإنه لابد من تهيؤ وسائل لغوية خاصة، محملة على وجة الدقة بإمكانية التحديد، وهذه الوسائل تجمع عدة أدوات هى التى سنسميها أدوات «التحديد» مثل الوسائل التى تسمى «بالصفات المحددة» (كالإشارة والإضافة، والتنكير، والدلالات العددية).

---

(1) G. et R. le Bidois, Syntaxe du Français moderne 2 vol. Paris. 1930 - 38.

هذه الوسائل لا تضيف إلى المصطلح الذى تحدده أى صفة جديدة، ففى عبارة «هذا الرجل ذكى» فى الوقت الذى نجد فيه الخبر يوضح المبتدأ، فإن اسم الإشارة على العكس لا يفعل إلا أن يشير إلى من يتعلق الخبر به، فإذا كان المصطلح الإسنادى إذن يزيد من إمكانية فهم المسند إليه، فإن المصطلح الإشارى لا يفعل إلا تحديد الامتداد، وبهذا المعنى يمكن أن يحيل الوسيلة «التحديدية» إلى مجرد وسيلة «كمية» وهذا ما أخذ به جماعة من اللغويين مثل (برينو، أيقون، وكريسو) ولكننا مع هذا يمكن أن نلاحظ أنه يوجد فرق بين صيغة «هذه الكلاب» و«عدة كلاب» ففى الحالتين يبدو اتساع الموضوع محددا، ولكن فى الوقت الذى يقتصر فيه التنكير فى «عدة كلاب» على الإشارة إلى ذلك فإن الإشارة فى الصيغة الأخرى تسمح – إلى جانب أشياء أخرى – بتعيين أى كلاب يتعلق بها الموقف. ولهذا فإن بعض اللغويين مثل «بايى» فرق بين وظيفتين مختلفتين هما «التحديد الكمى» و«التحديد الموضعى»، فالتنكير والصفات العددية تنحصر مهمتها فى «التحديد الكمى» أما الإشارة والإضافة فهى تجمع إلى جانب ذلك أيضا «التحديد الموضعى» وسوف نأخذ بهذه التفرقة. التى تلتقى كما سنرى، مع نمطين مختلفين من أنماط الصورة.

إن الوظيفة التحديدية تتحقق من خلال طائفة من الأدوات المخصصة لذلك ولكنها يمكن أن تتحقق من خلال صيغ أخرى مثل الإضافة إلى اسم (كتاب على) أو اسم الموصول (الكتاب الذى يوجد على المائدة) وأيضا من خلال الصفة (الكتاب الأسود) وللأسباب المنهجية التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق، فإننا سنقتصر هنا فى تحليلنا على الصفة، وسوف يكون من السهل بعد ذلك تعميم نتائجها على الصيغ الأخرى.

كلمة الصفة ليس لها اليوم إلا قيمة نحوية، أما فى الماضى فقد كان لها معنى مزدوج نحوى وبلاغى (*) فالنعت بالمعنى البلاغى كان يميز «صورة»

(*) سوف نترجم هنا مصطلح Epithéte بالنعت ومصطلح Adjectif بالصفة ولقد واجهنا فى البدء مشكلة التحديد فى ترجمة– المصطلحين ، وكان ذلك نابعا من الفرق فى استخدام المصطلحين بين العربية
=

أعطاها «فونتاني» التعريف التالي في مقابلة الصفة العادية التي سماها «الصفة»: في أي شيء تفترق الصفة عن النعت الخالص، هذا الفرق يظهر إلى حد ما من خلال التعريف نفسه، فالصفة والنعت تلحقان كلاهما على التساوى بموصوف أو منعوت، ومهمة كل منهما أيضا هي إضافة فكرة ثانوية إلى الفكرة الرئيسية لكن الصفة ضرورية لا غنى عنها لتحديد المعنى ولا يمكن أن نقول بأن

=

والفرنسية ، فالمصطلحان يستخدمان في علم النحو العربي وفي كتبه السائرة استخداما مترادفا ، فالنحاة دائما يذكرون في أبواب التوابع « باب النعت » الذي تحدد شروطه الصرفية وعلامته الإعرابية تبعا للمنعوت السابق عليه ، وهم أحيانا يتحدثون عن الصفة والموصوف ، دون أدنى فارق بينهما وبين النعت والمنعوت ، لكن الفرنسية تستخدم المصطلحين في المجال البلاغي إلى جانب المجال النحوي ، وذلك يحدد بالضرورة فروقا دقيقة بينهما على نحو ما يوضحه المؤلف في هذا البحث ، فمصطلح Epithete أقرب بصفة عامة إلى الصفة الجمالية ، على حين أن مصطلح Adjectif أقرب إلى الصفة التحديدية، وكان لابد من أن يختار لكل واحد منهما واحد من المصطلحين (المترادفين) في العربية ، على أنه عند التأمل في كتب النحاة القدماء لا يبدو المصطلحين على درجة واحدة من التساوي في المعنى ومن ثم فهما ليسا مترادفين تماما . فابن يعيش يقول في شرح المفصل « الصفة والنعت واحد ، وقد ذهب بعضهم إلى أن النعت يكون بالحلية نحو طويل وقصير والصفة تكون بالأفعال نحو ضارب وخارج ، فعلى هذا يقال للبارئ سبحانه ، موصوف ولا يقال له منعوت وعلى الأول هو موصوف ومنعوت ، والصفة لفظ يتبع الموصوف في إعرابه تحلية وتخصيصا له بذكر معنى في الموصوف أو في شيء من سببه ، وذلك المعنى عرض الذات» . شرح المفصل لابن يعيش ، الجزء الثالث ص ٤٧ .

أما صاحب حاشية الصبان فيقول : « النعت ويقال له الوصف والصفة ، ويقيل النعت خاص بما يتغير كقائم وضارب ، والوصف والصفة لا يختصان به بل يشملان نحو عالم وفاضل ، وعلى الثاني يقال صفات الله وأوصافه ولا يقال نعوته ، والذي في القاموس أن النعت والوصف مصدران بمعنى واحد وأن الصفة تطلق مصدرا بمعنى الوصف واسما لما قام بالذات» حاشية الصبان على الأشموني الجزء الثالث ص ٥٦ .

والذي يتضح من هذين النصين أن الصفة في كليهما أعم من النعت ، وأن النعت أخص منها وداخل في مفهومها ، وذلك في الحقيقة هو شأن العلاقة – على وجه التقريب – بين الصفة الجمالية والصفة المحددة ، ومن ثم أردنا ونحن في مجال استخدام هذين المصطلحين استخداما بلاغيا نقديا ، أن نشير إلى الفروق الدقيقة بينهما عند علمائنا الأقدمين في محاولة لبعث الروح الجمالية في المصطلح من جديد وليكونا محددين في مناقشاتنا النقدية عندما نحاول تطبيق منهج « بناء الشعر» على شعرنا العربي والنعت والصفة يلعبان فيه دورا رئيسيا كما نرى .

(المترجم)

علاقتهما «عابرة» أما النعت فعلى العكس من ذلك لا يأتى غالبا إلا أداة لتقوية الحجة أو لتنشيط المقال، وقد نجد علاقتها بالمعنى غالبا «عابرة» أو إطنابا.

ولتنزع فى عبارة ما الصفة، فإنها ستصير ناقصة أو تقدم معنى آخر، ولننزع فى عبارة ما النعت، فإن معنى العبارة سوف يظل كاملا ولكنه قد يجزأ أو يضعف هكذا عرف فونتانيى الصفة والنعت متابعا «روبو» وسوف نطبق هذا التعريف معهما على هذين المثالين «إن الروح الحزينة تضفى حزنا من لون ما على أكثر الموضوعات بهجة»، «الموت الشاحب يركل بقدميه أبواب الفقراء والملوك على التساوى» ولنلغ من الجملة الأولى صفة «الحزينة» ولن يكون للجملة معنى ونلغ من الثانية صفة الشاحب فسوف يبقى المعنى كما هو، لكن سينزع اللون عن الصورة فكلمة الحزينة ليست إذن إلا صفة خالصة فى الجملة الأولى، وكلمة شاحب نعت فى الجملة الثانية[1]، لكن فونتانى لم يوضح لنا مع ذلك لماذا يكون الوصف أحيانا «عابرا» أو إطنابا، وأحيانا ضروريا لازما، لماذا يمكننا أن نلغى بدون عقبات «الشاحب» فى «الموت الشاحب» ولا نستطيع أن نلغى «الحزينة» فى «الروح الحزينة».

فلنحاول أن نجيب على هذا السؤال وسوف نرى حينئذ البناء الحقيقى للصورة يظهر.

إذا كنا من خلال إلغاء الصفة قد حولنا عبارة «الروح الحزينة تضفى حزنا على أكثر الموضوعات بهجة» إلى «روح تضفى حزنا على أكثر الموضوعات بهجة» مما يقودنا إلى صيغة لم يعد لها معنى «على حد تعبير فونتاني»، فنحن قد غيرنا فقط قيمة حقيقة الجملة، فالقيمة الأولى كانت حقيقية أما الثانية فهى زائفة، لماذا؟ لأننا حين ألغينا الصفة قد حولنا درجة امتداد المسند إليه وتبعا لذلك حولنا حقل تطبيق المسند وانتقلنا من الجزء إلى الكل، على حين أن المسند حقيقة بالنسبة للبعض، و«زائف» بالنسبة للكل. فصحيح أن الروح الحزينة

(1) Des Figures du discours. P.80.

تضفي حزنا على أكثر الأشياء بهجة، لكن هذا ليس صحيحا بالنسبة لـ «كل روح» ومن هنا تؤكد الصفة قيمتها التحديدية الخالصة.

إن وظيفتها أن تجيب على السؤال «أى» وهى وظيفة تؤديها من خلال تحديد نوع داخل الجنس.

ولكى يلعب الوصف هذا الدور، فإنه لابد أن يكون صالحا للتطبيق على جزء من مساحة امتداد الاسم، وهو ما يمكن أن نوضحه من خلال لغة رمزية بالطريقة التالية:

فلنعتبر كل الكلمات على أنها جداول، والعلاقة بين الصفة والاسم هى عمليات ضرب منطقية. فإذا كان «أ» هو الاسم و«ب» هو الصفة، فلكى تكون العملية التحديدية صحيحة فينبغى أن يكون معنى أ × ب = س أو س < أ.

وهكذا فإن جدول الإنسان مضروبا فى جدول الأبيض يعطى لنا جدولا أصغر وهو الإنسان الأبيض ... (لكن إذا كانت الصفة على كل امتدادات الاسم، فإن ذلك سيعطينا):

أ × ب = أ

وهكذا فإن جدول الإنسان مضروبا فى جدول الفاني، يعطى جدول الإنسانى الفانى وهو معادل لجدول الإنسان، وهكذا تصبح عملية الضرب لا معنى لها وتصير الصفة أطنابا.

الحالة الأولى إذن هى حالة «الروح الحزينة» التى تكون جدولا أصغر يندرج تحت «الروح» والثانية على العكس هى «الموت الشاحب» وهى من حيث الامتداد مساوية «للموت» والوصف ينطبق على الموت بعامة، وهنا نشير إلى أنه يوجد بين الصفة والخبر فى وقت واحد فارق نحوى ومنطقى، فمن الناحية النحوية تختلف الصفة عن الخبر من حيث كونها تتصل مباشرة بالاسم على حين يتصل الخبر به بواسطة[*]. ومن الناحية المنطقية، فإن الفرق يأتى من القاعدة

(*) يشير المؤلف هنا بالطبع إلى الفروق النحوية فى اللغة الفرنسية بين الاسم والصفة وهى خصائص تختلف من لغة إلى لغة ، وتلجأ كل لغة إلى وسائلها الخاصة لاظهار هذه الفروق ، وفيما يتصل

التى تكلمنا عنها آنفا، وهى أن الخبر يمكن أن ينطبق على كل أجزاء الاسم، لكن الصفة لا يمكن أن تنطبق إلا على جزء منه فقط.

وهكذا نجد بناء موازيا لبناء الصورة السابقة (فى الفصل السابق من هذه الدراسة) وسوف نستخدم هنا مصطلح «عدم ملائم» للمسند الذى يكون غير قادر من الناحية المعجمية على ملء وظيفته الإسنادية، وفى الحالة التى معنا، فإن الصفة التى سنسميها صفة «إطناب» يتضح أنها هى بدورها عاجزة عن ملء وظيفتها التحديدية، وفى الحالتين، فإننا نجد أنفسنا أمام كلمات تجعلها معانيها غير كفء لأداء وظيفتها التى تحددها لها القواعد.

ويمكن ، إذا وضعنا فى الاعتبار الصفة وحدها، أن نعتبر عدم الملاءمة والإطناب نمطين لصورة واحدة، فإذا كانت الصورة فى الواقع عادية حين تكون:

أ × ب = س

فإن هناك حالتين غير عاديتين هما:

١ - أ × ب = صفر وهى حالة عدم الملاءمة.

٢ - أ × ب = أ وهى حالة الإطناب.

ولكى تؤدى صفة وظيفتها فإنها يجب:

١ - أن تنطبق على جزء من الاسم.

٢ - ألا تنطبق إلا على جزء فقط، وهى تعد غير عادية إذا لم تكن تنطبق على أى جزء أو كانت تنطبق على الكل، فهى لا تنطبق على أى جزء فى مثل «رائحة العطر السوداء» وتنطبق على الكل فى مثل «الزمرد الأخضر».

=

بالعربية ، فإن الفروق بين الصفة والخبر تكمن فى مكانة كل منهما فى الجملة حيث يأخذ الخبر دورا رئيسيا فيها فهو أحد ركنى الاسناد على حين تأخذ الصفة دور التابع المكمل ، وكذلك فى المطابقة تنكيرا وتعريفا مع العنصر النحوى المرتبط بهما (المبتدأ أو الموصوف) حيث يكون الخبر عادة من هذه الزاوية غير مطابق على حين تكون الصفة غالبا مطابقة . (المترجم)

وسوف نبين الآن من خلال التحليل الإحصائى أن صفة «الإطناب» هى خاصة من خواص اللغة الشعرية، ولكن قبل أن نبين ذلك علينا أن نبعد اعتراضا محتملا إذا كانت «رائحة العطر السوداء» تعبيرا تقفز عدم ملاءمته فى العين، فإن الأمر يبدو مختلفا فى «الزمرد الأخضر» فالمجاوزة هنا تبدو لنا أضعف بكثير، ومن هنا فإن من غير المفيد أن نحدد أن الزمرد أخضر ما دمنا نعرف هذا سلفا، ولكننا إذ نفعل هذا فإننا فقط نتمرد على مبدأ اقتصادى فى التعبير يقضى بتلافى إيراد الكلمات التى لا فائدة منها، لكن مبدأ كهذا، مبنيا على قاعدة المجهود الأقل، يبدو بالتأكيد أقل خطرا من مبدأ التناقض الذى تنتهكه عدم الملاءمة فالإطناب وعدم الملاءمة لا يبدوان فى نهاية الأمر، وكأنهما يحتلان نفس المرتبة الوظيفية[*].

والواقع أن القضية هنا تتعلق بنظام واحد للمجاوزة، ولنأخذ هذا التعبير لكونت دى ليل:

الأفيال الخشنة   تذهب لأرض الميلاد

فالمجاوزة هنا لا تأتى فقط من أن الصفة لم تفدنا شيئا على الإطلاق، فنحن نعلم بالتأكد أن كل فيل له جلد خشن، لكن لو أن الصفة كانت خبرا، لو أن التعبير كان «الأفيال خشنة» لما كانت لدينا أية مجاوزة، كان التعبير سيصير ساذجا، لكن السذاجة ليست خطأ من ناحية النظام اللغوى. إن نظرية «الإفادة بالمعلومات» عندما أخذت كلمة «الإطناب» إلى البلاغة، أعطتها معنى السذاجة [1]،

---

(١) يقصد هنا الاطناب الخارجى المتعلق بالمخاطب .

(*) يمكن تتبع الصور الثلاث التى أشار المؤلف لها فى الشعر العربى ويمكن كذلك أن تقوم دراسة ترصد تطور الظاهرة على أساس احصائى وسوف نحاول أن نقدم بعض النماذج التى قد تساعد على توضيح الصورة.

أشار المؤلف إلى الصفة التى لا يمكن حذفها بمعادلته الأولى أ × ب = س ، (الروح الحزينة) فالصفة هنا تقدم جزئية أساسية يتغير المعنى أو يفسد عندما تحذف وهذا اللون شائع فى الشعر العربى ، يقول امرؤ القيس فى وصف فرسه :

يطير الغلام الخف عن صهواته   ويلوى بأثواب العنيف المثقل

=

فهو لا يحمل من المعلومات إلا المسند الجديد غير المتوقع، لكن مرة أخرى، ليست هناك أى قاعدة لغوية خالصة تجبر اللغة على الإفادة بمعلومات، إن نظرية المعلومات توضع فى مستوى خارج اللغة، وهو مستوى الاتصال كوسيلة اجتماعية، والاتصال بهذه المثابة محمل بغاية ذاتية تتجاوز الخطة البنائية الخالصة للرسالة، وهى الخطة التى نلتزم نحن بحدودها هنا.

=

وحذف الصفة فى أى من الموضوعين يغير المعنى أو يبتره ، ويقول أبو العلاء المعرى :

أراني في الثلاثة من سجوني　　فلا تسأل عن الخبر النبيث

لفقدى ناظرى ولزوم بيتي　　وكون النفس في الجسم الخبيث

فالصفة فى البيت الثانى خاصة تنتمى إلى المعادلة الأولى، لأن السجن يتحقق من تصوره كون النفس فى جسم خبيث لا فى مجرد جسم . ومع أن صفة البيت الأول أقل أهمية ولزوما فى توضيح الموصوف، وتكاد تقترب من دائرة المعادلة الثانية الإطنابية ، إلا أنها واقعة من حيث البناء اللغوى فى إطار المعادلة الأولى.

أما المعادلة الثانية وهى معادلة الإطناب (الموت الشاحب) والتى أشار لها المؤلف بمعادلة أ× ب = أ فيمكن أن يكون من نماذجها قول أحمد شوقى فى قصيدة توت عنخ آمون :

صور تريك تحركا　　برقائق الذهب الفتين

ويمر رائع صمتها　　بالحس كالنطق المبين

أكفان وشي فصلت　　والأصل في الصور السكون

وكذلك أيضا قول على محمود طه :

دنا الليل فهيّا الآ　　ن يا ربة أحلامي

دعانا ملك الحب　　إلى محرابه السامي

أما اللون الثالث وهو صفة عدم الملاءمة فهو واحد من مفاتيح الاستعارة الرئيسية ونماذجه كثيرة مثل قول المتنبى .

مللت مقام يوم ليس فيه　　طعان صادق ودم صبيب

أو قول ابراهيم ناجى :

رفرف القلب بجنبي كالذبيح　　وأنا أهتف يا قلب اتئد

فيجيب الدمع والماضي الجريح　　لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد

على أن الطريقة التى درس بها المؤلف القضية فى الشعر الفرنسى تصلح أساس دراسة مفيدة عن دور الصفة فى بناء الشعر العربى». (المترجم)

إذا كانت كلمة «خشنة» فى البيت الذى أوردناه مجاوزة، فذلك لأنها مكلفة بوظيفة تحديدية تعجز عن أدائها، وهى باعتبارها «صفة» كان عليها أن تحدد صنفا من أصناف نوع «الفيل» لكنها وظيفة لا تستطيع تأديتها، فالصفة إذا لا تعمل هنا كصفة، وتلك مجاوزة ذات طبيعة لغوية خالصة، ويمكن من ناحية أخرى أن نصوغ القضية فى أسلوب منطقى فنقول إن: «الأفيال الخشنة» تعبر فى وقت واحد عن الكل وعن الجزء، فعلى المستوى النحوى تشير الأفيال الخشنة ضرورة إلى صنف من أصناف الفيل، لكنها على المستوى المعجمى «تشير إلى كل أصناف الفيل، فالجزء إذن هنا مساو للكل، وتلك كما ترى مجاوزة ذات طبيعة منطقية.

وبالنسبة كذلك لتعبيرات مثل «الزمرد الأخضر» أو «العقيق الأزرق» (مالارميه) فإنها صور ابتكارية، ونفائس خالصة تنسب إلى الشاعر والقول بأنها ابتكارية واطنابية أو زائدة فى وقت واحد يبدو متناقضا لكنه لن يكون كذلك إلا إذا تحولت الصفة إلى خبر. فالتعبير بأن «الزمرد أخضر» ليس بالتأكيد شاهدا على انعدام الابتكار، وإنما يكمن الابتكار بالتحديد فى جعل الصفة تؤدى وظيفة ليست معدة لأدائها. ومن هنا فإن الصورة تحولت إلى صورة شعرية وهو ما سندلل عليه من خلال الإحصاء. لكن الحدس لدى كل منا سيدله على أن نفس الصفة سوف تفقد سلطانها حين تستخدم استخداما عاديا فحين نقول «الماس أخضر» تنتمى العبارة إلى «النثر» لأن الصفة هنا تؤدى دورها التحديدى للاسم بفاعلية حيث إن كل ماس ليس أخضر، ولو أنه كان يوجد للزمرد لونان، كما هو الشأن بالنسبة للماس لما كان «الزمرد الأخضر» أكثر شاعرية من «الماس الأزرق».

كل هذا على افتراض أن الوظيفة الطبيعية للصفة هى «التحديد»، وحول هذه النقطة يتردد النحويون كثيرا، فبعضهم مثل «دامورت» و«بيشون» يرى وجود نمطين من الصفات، صفات، «مقيدة» أى محددة، وصفات «مصورة» أى تلك التى تَرْسم لكنهما لم يحددا الخصائص البلاغية لهذا النمط الثاني من الصفة مما يمكن أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه نمط ينتمى إلى اللغة السائدة، ومن هنا

نرى من أين يأتى التردد، فاللغويون يعتبرون اللغة الأدبية لغة سائدة وهى لغة لا تندر فيها الصفة غير المحددة، وهم إذ يفعلون ذلك لا يلحظون أن الصفات غير المحددة تشكل مجاوزة بالقياس إلى المعدل، لكن على العكس لو أنهم أخذوا اللغة العلمية معدلا للقياس كما هو مفروض، لظهرت لهم المجاوزة.

وسوف نرى فى جداولنا الإحصائية أن الصفة غير المحددة فى اللغة العلمية لا تتجاوز نسبتها (٣,٦٦٪) وحتى فى الحالات التى تظهر فيها، يمكن أن تكون حالات يتوقف فيها المؤلف عن الحديث بلغة رجل العلم كما يدل على ذلك محتوى النص، وهكذا فإنه فى العبارة التالية لكلود برنار: «لكى أنقل رأيا من أكثر الآراء التى يعتمد عليها فى مثل هذه المادة، فسوف أنقل ما كتبه فى هذا الموضوع زميلى وصديقى العلامة ج. برتو» . «فالعلامة» صفة زائدة غير محددة. لكن كلود برنار وهو يتحدث عن صديق وزميل لم يعد يستعمل اللغة العلمية، وهو هنا قد استعار «منحى أدبيا»، وفيما عدا هذا تأتى كل الصفات محددة، كما يظهر هذا النص من «مقدمة فى الطب التجريبى»: «إن العلم لا يتدعم إلا من خلال المقارنة الحقيقية، فمعرفة الحالات المرضية، أو غير العادية لا يتأتى دون معرفة الحالات العادية».

ولنسجل هنا زيادة على ذلك أن الحالات الأخرى التى ورد فيها فى اللغة العلمية فى المادة الملاحظة صفات زائدة، تنتمى جميعا إلى درجة منخفضة من الصورة وسوف نوضح قريبا ما نعنيه بهذا.

يحق لنا إذن أن نستنتج أن الصفة تحديدية فى الأحوال العادية، وأن كل صفة ليست كذلك، تشكل مجاوزة أو صورة، وكما سنرى فإن هذه المجاوزة تظهر مع النثر الأدبى وتتطور مع الشعر.

وقد أظهرت تحاليل النصوص أن هناك نمطين من الصفة الزائدة تبعا لكون الاسم اسما مشتركا أو اسم ذات:

١ - الاسم المشترك وقد أعطينا له أمثلة من قبل:

الأفيال الخشنة ترحل فى بطء وغلظة

تذهب لأرض الميلاد عبر الصحراوات

(لكونت دى ليل)

زمردة خضراء توجت رأسها

(فينى)

والفم المرتعش واللازود الأزرق النهم

(مالارميه)

فالاسم هنا يحدد نوعا، والصفة تنطبق على كل مساحة امتداد ذلك النوع، فليس هناك «فيل ليس خشنا» ولازمردة ليست خضراء ولا زورد ليس أزرق.

٢ - اسم الذات:

تتهادى أوفيليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة.

فاسم الذات يميز «فردا» لا يقبل بطبيعته التجزئة، والتحديد غير مفيد، لأن الاسم قد حدد من قبل، والصفة تعد اطنابا لأنه لا توجد أوفيليا أخرى غير بيضاء.

ونفس الأمر ينطبق على أسماء الذوات التى تعين حقيقة لا يتعدد أفرادها مثل القمر والشمس.. إلخ وهكذا فإن الصفة تعد اطنابا فى :

القمر الأبيض يتلألأ فى الغابة (فرلين)

ومع ذلك فينبغى الإشارة إلى حالات تتجزأ فيها الحقيقة المفردة فى المكان تجزؤا زمنيا مثل «القمر التام» فى مقابلة «القمر الوليد» فالصفة هنا ليست إطنابا وهى ليست كذلك أيضا عندما نقول: «روما القديمة» فى مقابلة «روما الحديثة». لكننا مع حالة إطناب فى قول «بودلير»:

والجواهر الضائعة فى تدمر القديمة

فليس هناك «تدمر» إلا القديمة.

وفى هذا القسم الخاص بأسماء الذوات ينبغى أيضا أن ندخل الأسماء المشتركة المزودة سلفا بعناصر تحديدية والتى أسماها «بايى» بحق «أسماء ذوات الكلام».

وهكذا فإنه فى قول «هيجو»:

لكى ترفع رأسك الأشقر

تأتى صفة الأشقر إطنابا، مادام الطفل الاغريقى (الذى يتحدث عنه) لا يحمل رأسه إلا الشعر الأشقر، ونفس الشيء فى بيت فرلين:

لا تمزقيه بيديك البيضاوين

هذه الحالة من حالات اسم الذات مهمة، لأنها تبين أوضح مما يبين الاسم المشترك، المفهوم الرئيسى الذى ينبغى أن نربطه بكلمة «الإطناب» فنفس الصفة هنا لو استعملت خبرا لعادت لها هيئتها العادية مثل «أوفيليا بيضاء» و«رأسك أشقر» لما كانت هناك أية مفاجأة تعبيرية لنا، ولما دخلت تحت مفهوم الزيادة أو الإطناب، وهى لم تدخل فى اطار عدم العادى إلا لأن الشاعر أراد أن يجعل منها صفات، أى أن يفرض عليها وظائف ليست معدة لشغلها.

ومادمنا قد عرفنا الأنماط الرئيسية للصفة الزائدة، فإننا نستطيع أن نجرى عليها الإحصاء المقارن تبعا لمنهجنا العادى، أى أن نحصى عدد الصفات الزائدة فى عينة من مائة صفة تختار اختيارا عشوائيا، عند كل شاعر من الشعراء موضوع الدراسة.

لقد أردنا أولا أن نقارن بين معدل ورود الصفات فى كل من اللغة العلمية والأدبية النثرية والشعرية، ولتحقيق هذا درسنا ثلاثة علماء وثلاثة روائيين وثلاثة شعراء من القرن التاسع عشر. وقد سجلنا النتائج فى الجدول التالى رقم

(٦) والفرق فيها شديد الوضوح والدلالة الإحصائية؛ فهو يتحرك من معدل ٣,٦٦ ٪ عند العلميين إلى ١٦,٦٦٪ عند الروائيين و ٣٥,٦٦ ٪ عند الشعراء.

جدول رقم (٦)

الصفات الزائدة (من بين ١٠٠ صفة)

النثر العلمى	برتلو	٣		
	باستير	٥	١١	٪٣,٦
	ك. برنار	٣		
النثر الأدبى	هيجو (البؤساء)	٢١		
	بلزاك (الزنبقة فى الوادى)	١٣	٥٠	٪١٦,٦
	موباسان (قوى كالموت)	١٦		
الشعر	هيجو	٤٥		
	بودلير	٢٩	١٠٧	٪٣٥,٦
	مالارميه	٣٣		

لقد أجرينا هذا الإحصاء على الصفة «الخام» بصرف النظر عن قضية الملاءمة وفى هذا الصدد عددنا الصفة غير الملائمة مثل الصفة العادية، لكننا على العكس لو استبعدنا الصفات غير الملائمة، وأخذنا فى الحسبان فقط الصفات الملائمة، فإن النتيجة سوف تصبح أكثر دلالة من النتيجة السابقة، وفى الحقيقة فإن الأمر لن يتغير كثيرا، بالنسبة للغة العلمية مادام العلم لا يعرف الصفات غير الملائمة. وسوف يتغير الأمر قليلا بالنسبة للنثر الأدبى الذى يتضمن قليلا من هذه الصفات، لكن النسبة سوف ترتفع كثيرا مع الشعر، حيث تغزر الصفات غير الملائمة، والنتيجة المصححة على الاعتبار الأخير هى التالية:

جدول رقم (٧)

نثر علمى	٪٣,٦
نثر أدبى	٪١٨,٤
شعــــــر	٪٥٨,٥

يحق لنا إذن أن نستنتج أن الزيادة أو الإطناب هى وسيلة تميز اللغة الشعرية ولنسمح لأنفسنا هنا بوقفة قصيرة تخص النثر الأدبى، فنحن نرى أنه يطبق هذه الوسيلة بدرجة ما من الشيوع وهنا يظهر أنه من الناحية الأسلوبية لا يفترق عن الشعر إلا فى الكم، فالنثر الأدبى ليس إلا شعرا معتدلا، أو إذا شئنا فإن الشعر يمثل الشكل «المتطرف» فى الأدب، أو النوبة الحادة فى الأسلوب، والأسلوب وحدة تضم عددا محدودا من الصور هى هى دائما فى النثر أو الشعر، ومن حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى، والفرق يكمن فقط فى الحميا التى تستخدم بها اللغة وسائل كامنة بالقوة فى بنائها.

ولننتقل الآن إلى الخطوة الثانية من خطوات منهجنا الاستدلالى، ونعنى بها مقارنة الشعر بنفسه فى عصور مختلفة من تاريخه، ولنفعل هذا سوف نأخذ شعراءنا التسعة المعتادين فى مجموعاتهم الثلاث. وهنا لن نحصى معدل الإطناب أو الزيادة إلا من خلال الصفات الملائمة، فغزارة الصفة غير الملائمة فى الواقع سوف تزيد من هوة النتيجة إذا لم تبعدها، وقد رصدنا النتيجة فى الجدول التالى رقم (٨)، والتطور يظهر فيه بوضوح، ومع ذلك فهو أقل وضوحا من حالة عدم الملاءمة، وحتى الكلاسيكيون يبلغون معدلا عاليا فى استخدام «الصفات الزائدة» على عكس «الحياد» الذى أظهروه فى استخدامهم للصفات غير الملائمة. لكن لابد أن نضع فى الاعتبار أيضا درجات الصورة، ففى الدرجات الدنيا من الصورة نجد أن درجة «الزيادة» من السهل جدا التقليل منها حتى لتبدو المجاوزة خافتة، والغالبية العظمى من الصور الكلاسيكية تنتمى إلى الدرجة الدنيا من «الزيادة».

جدول رقم (٨)

(الصفات الزائدة)

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٢		
راسين	٤٨	١٢١	٤٠,٣٪
موليير	٣١		
لامارتين	٥٥		
هيجو	٥٦	١٦٢	٥٤٪
فينى	٥١		
رامبو	٦٣		
فيرلين	٦٧		
مالارميه	٧٠	٢٠٠	٦٦٪

ويتضح أن الأرقام تبدو ذات دلالة خاصة عندما نضيف داخل عينة من مائة صفة، الصفات غير الملائمة إلى الصفات الزائدة، وهنا يكون معنا المعدل الإجمالى للموقف اللغوى غير العادى عند شاعر ما فيما يتعلق بالصفة، والنتيجة (التى يسجلها الجدول رقم ٨) تظهر إذن فرقا ذا دلالة من مجموعة إلى أخرى؛ فبينما تظل الوحدات غير العادية أقلية عند الكلاسيكيين (٤٢٪) تصبح أغلبية واضحة عند الرومانتيكيين (٦٤,٦٪) لكى تمتص عند الرمزيين ما يكاد يقترب من المجموع (٨٢٪) وهذا معناه أنه فى كل ١٠٠ صفة فى الشعر الرمزى يوجد ٨٢ صفة إما غير ملائمة أو زائدة و ١٨ فقط هى الصفات العادية. ومالارميه يأتى هنا كالعادة على رأس القائمة (٨٦٪) ويمكن أن تتساءل عما إذا كان هناك مؤلف آخر قد تجاوز هذه النسبة... هل يوجد مؤلف وصل إلى ١٠٠٪ من اللاعادية اللغوية؟ إن هذا سؤال يمكن أن تجيب عنه بحوث قادمة، ويمكن فى هذه الحالة أن نجد أنفسنا مع المعنى الحرفى لمصطلح «الشعر الخالص».

جدول رقم (٩)

صفات غير عادية (غير ملائمة وزائدة) من بين ١٠٠ صفة

المؤلف	العدد	المجموع	المتوسط
كورنى	٤٢		
راسين	٥٠	١٢٦	٪٤٢
موليير	٣٣		
لامارتين	٦٥		
هيجو	٦٤	١٩٤	١٤,٦
فينى	٦٥		٪
رامبو	٧٩		
فيرلين	٨١		
مالارميه	٨٦	٢٤٦	٪٨٢

حساب المجهول س (الصفات غير العادية)

المجموعة	القيمة	القيمة المحددة	الحد	الفرق
كلاسيكيون	٦,٤٥	٦,٦٤	٠١	غير ذى دلالة
روماتيكيون	٠,٠٢	٣,٣٢	١٠	غير ذى دلالة
نرمزيين	١,١٩	٣,٣٢	١٠	غير ذى دلالة
كلاسيكيون – رومانيكيون	٧,٧٤	٤,٧٨	٠١	ذو دلالة
رومانتيكون – رمزيون	٥،٤٠	٤،٧٨	٠١	ذو دلالة

وأكثر ما يلاحظ فى هذه الأرقام وجود التجانس بينها والفروق الداخلية بين المجموعتين الرومانتيكية والرمزية كما يتبين من جدول حساب (س) فروق يمكن ألا يعتد بها. لكن درجة التجانس عند الكلاسيكيين أقل، ولكن الفرق هنا قادم من الفرق بين جنسى الملهاة والمأساة، وبالنسبة للشعراء الذين يمكن أن يسموا بالشعراء الغنائيين والذين هم فى الواقع «الشعراء» بالمعنى الخالص للمصطلح، يلفت النظر ملاحظة أن معدل «اللغة غير العادية» عندهم متطابق بالنسبة للشعراء الذين ينتمون إلى عصر واحد، وليس هناك أفضل من ذلك للدلالة على الجوهر التعبيرى للشعر، وأنه قائم على مجاوزة تبقى من الناحية الكمية

متشابهة فى جنس أدبى ما، ومتطابقة فى داخل عصر واحد، وذلك بالنسبة لوظائف بينها من الاختلاف ما بين الاسناد والتخصيص.

إن كل شاعر يقول ما يريد وهو فى هذا لا يشابه أحدا، ولكن إذا كان ما يقوله يظل شيئا خاصا به، فإن طريقة القول لا تنتمى إليه وحده، وسوف تظل من الناحية الكيفية طريقة متصلة بجنس ما، من الناحية الكمية منتمية إلى عصر ما، وليس هناك ما يسمى باللغة الشعرية إذا كنا نريد باللغة مجموعة من الكلمات. ولكن هناك لغة شعرية إذا كنا نريد باللغة تناسق الكلمات أى العبارات، فلدينا إذن عبارة شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنائها.

إن التقارب البنائى بين «الزيادة» و«عدم الملاءمة» يظهر مرة أخرى من خلال محاولة التخفيض (لما بين المجاوزة والخط العادى) ولنكرر مرة أخرى أن اللغة الشعرية مزودة بمعنى، وأن «الزيادة» تقود إلى اللامعنى، فهى تجعل الجزء مساويا للكل، وإذا أخذنا التعبير «زمرد أخضر» أخذا حرفيا، فإنه يخصص نوعا من أنواع جنس «الزمرد» ولابد لكى يجد التعبير معنى، أن يكون تخفيض المجاوزة ممكنا، وسوف نبين امكانية ذلك، لكن هنالك موانع بدرجة أو بأخرى تسمح لنا بأن ندخل فى الصورة درجات مختلفة من الكثافة. وحين تكون الصفة زائدة يبدو للوهلة الأولى أنه لكى نحقق تخفيض المجاوزة يكفى إلغاؤها، لكن تصرفا كهذا سوف يكون فى نفسه إسرافا، فالصفة الموجودة فى النص جزء منه ولابد أن تبقى، لكن يمكن تحويلها عن طريق «لف» الصيغة أى تحويل أحد عناصرها ومادامت المجاوزة ناتجة عن التعارض بين المعنى المعجمى والمعنى الوظيفى فإنه ينبغى أن نغير هذا أو ذاك، إما معنى الكلمة أو وظيفتها.

والدرجة الأولى من درجات «التخفيض» تكمن فى تغيير الوظيفة، وهى فى الواقع أسهل ألوان التخفيض، ويكفى لإجرائها أن تحول الصفة إلى بدل أى أن نفصل عنها معنى الوصفية.

إن الفرق بين الصفة والبدل (أو الصفة المنفصلة) (*) كما يسميه «جريفس» يعود إلى وجود وقفة قصيرة بين الاسم والصفة أو عدم وجودها. فعندما نقول: «فلان المريض لا يستطيع أن يجيء» فإن هذا النص يمكن أن يأخذ أكثر من معنى فمثلا «فلان المريض لا يستطيع أن يجيء، فى هذه الصيغة لم تعد الصفة تحديدية أو تخصيصية، وبل اسنادية وهي فى الواقع اسناد ثانوي يأخذ هنا معنى السببية، فالصيغة الخبرية هنا معناها بالتحديد «لأن فلانا مريض، لن يستطيع الحضور».

لكننا هنا نرى أن ذلك التحول ليس ممكنا إلا إذا كانت الصفة قابلة لذلك من الناحية المعجمية وهكذا عندما يقول كورني:

وحبيب مجامل أقنعنى

إننى أبصره جالسا فوق عروش قرطبة

فالتحويل هنا سهل، ويمكن من الناحية الفعلية ملاحظة الوقف، وقراءة:

وحبيب، مجامل أقنعنى

والذى سمح معنى الصفة هنا بتحويله هو «لأنه مجامل قد أقنعنى» ومعنى الصفة يسمح بهذا التحول، وكذلك أيضا قول «موليير»:

«وهذه المعرفة اللامجدية التى سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها» فالصفة هنا يمكن بسهولة أن تتحول إلى إظهار التناقض، هذه المعرفة التى

(*) إذا قلنا «زمردة ، خضراء » فإن التركيب فى العربية سوف يحقق ما يتحدث عنه المؤلف ، حين يعرب النحاة مثلا«خضراء» على أنها خبر لمبتدأ محذوف . والنحاة العرب يتحدثون عن «القطع» فى باب الصفة وهو قريب من هذا .

وعبد القاهر الجرجانى يشير فى دلائل الإعجاز فى باب الحذف ، إلى ما يسميه بالحذف على سبيل القطع والاستئناف ويبين أثره فى البناء الشعرى انطلاقا من الخاصية النحوية لاستخدام الصفة منعزلة عن موصوفها (المترجم)

سوف نذهب بعيدا جدا للبحث عنها على الرغم من أنها غير مجدية. ومثل هذه الأمثلة تكون الدرجة الأولى من درجات الصورة.

لكن هناك – على العكس من ذلك – حالات لا يقبل فيه المعنى المعجمى للصفة بالتحويل، فهو لا يستطيع أن يغطى أى لون آخر من العلاقات، مثل حالة «الأفيال الخشنة ترحل لأرض الميلاد» فليس ممكنا تصور أنها ترحل لأرض الميلاد لأنها خشنة، ونفس الأمر بالنسبة للزمرد الذى لم يتوج الرأس لمجرد كونه أخضر. ويبقى إذن تحويل معنى الصفة بطريقة تجعلها قابلة لمسايرة العملية اللغوية أى تجعلها قابلة لتكوين استعارة تضاف إلى التغيير الوظيفى، وسوف تحتوى العملية اللغوية فى هذه الحالة على مجاز معجمى ومجاز نحوى، وهنا يكون معنا بالطبع عملية أكثر صعوبة وهى تشكل الدرجة الثانية من درجات الصورة.

وهكذا فإننا إذا أعدنا وضع «الأفيال الخشنة» فى سياقها، فإننا سنلحظ إمكانية أن نفسر الخشونة كرمز للقوة والصلابة، وهو ما يفسر عندئذ، أنه فى هذه الصحراء القاسية التى «لا يتحرك فيها شيء» تظل الأفيال وحدها هى المسافرة، وكذلك فى قول «هيجو»:

قد تسلقنا يوما حتى ذلك الكتاب الأسود

فالصفة لا يمكن أن تأخذ معنى سببيا أو تناقضيا – إلخ، إذا ظل معناها حرفيا، لكن إذا أضفى عليها المعنى الاستعارى، فإنها يمكن أن تكسو القيمة التناقضية. فالأطفال تسلقوا حتى ذلك الكتاب على الرغم من جانبه المرعب.

والغالبية العظمى للصفات الزائدة التى توجد فى النثر الأدبى، وعند الشعراء الكلاسيكيين تنتمى إلى الدرجة الدنيا من الصورة، ومن هنا يأتى – دون شك – أن الصورة الزائدة استطاعت الظهور على أنها «عادية»، ولقد عُدّت بالطبع صفات كتلك، على أنها لون من الإسناد الثانوى، ولكن لم يتم التنبيه إلى أن الإسناد الثانوى، ينبغى من ناحية أن ينفصل عن الاسم ومن ناحية أن يسوغ

وجوده من خلال معناه، وفى الحالة الأولى فإن الفرق خفيف، ويمكن أن يمر دون ملاحظة، لكنه يظهر بوضوح فى الحالة الثانية، وهى حالة تلاحظ بالتحديد عند الرومانتيكيين ويزداد وضوحها عند الرمزيين، وفيها تسود الدرجة العليا من الصورة، ولن نأخذ إلا مثالا واحدا:

الفم المرتعش واللازورد الأزرق النهم

(مالارميه)

فاللازورد يعنى الأزرق، ونحن هنا فى حالة «الحشو» الصافى، وهو حشو يمكن أن يختفى لو أن «الأزرق» أخذت بفضل الاستعارة معنى آخر زائدا على المتعارف عليه.

وهكذا فإنه من ناحية الكثافة سواء فيما يتصل بالزيادة أو عدم الملاءمة يبدو تاريخ الشعر وكأنه مجاوزة لا تتوقف عن الاتساع والنمو.

المتحولات: الضمائر والظروف والأعلام

نمط الصورة الذى سوف نقترب منه الآن لم يكن - على قدر علمنا - من بين الأنماط التى درستها البلاغة، ولن تكون مهمتنا إذن توضيح طبيعته فقط، بل ستكون أيضا تأكيد وجوده. إنه صورة من نمط جديد، لا يعتمد مثل النمطين السابقين (الزيادة وعدم الملاءمة) على تباعد الطرفين بل على دعم وجود أحدهما، وبهذا المعنى يمكن أن نقترب به من الايجاز، لكنه مع ذلك يختلف معه فى نقطة وهى أن الايجاز هو غياب عنصر مطلوب لذاته فى داخل الجملة.

لكن الصورة التى نتحدث عنها، على العكس من ذلك ، تتمثل فى غياب عنصر يُصنَّف، بالطبيعة خارج العبارة، فى السياق أو الفحوى، وهذا هو السبب الذى من أجله تختفى هذه الصورة بسهولة. ولنأخذ فى الاعتبار عبارة منعزلة مثل «لقد جاء بالأمس» وهى تبدو عبارة طبيعية تماما، ومع ذلك فإن أداء وظيفتها على وجه الدقة يقتضى وجود عنصر خارجها. وهو عنصر يظهر دائما

فى النثر، ولكن الشعر يهمله غالبا من خلال نقص متعمد، هو ما يشكل بالتحديد الصورة التى نتكلم عنها.

إن عملية «التوصيل» ترتكن على وجود «رسالة» وعرف لغوى، وهما يعملان منفصلين، لكن يمكن أن تنشأ بينهما وفى داخل «الرسالة» نفسها علاقات معقدة، حللها «جاكوبسون» على النحو التالى:

«الرسالة» (مـ) والعرف اللغوى المؤدى لها (س) يعتمد كلاهما على دعائم الاتصال اللغوى، لكن كليهما يؤدى وظيفته بطريقة مزدوجة، فكلاهما يمكن أن يعامل إما على أنه موضوع يمكن أن يستخدم أو يمكن أن يحتكم إليه، وهكذا فإن «رسالة» ما يمكن أن تقودنا إلى «العرف» أو إلى رسالة أخرى، من ناحية أخرى، يمكن للمعنى العام لوحدة من وحدات «العرف» أن يتضمن إشارة إما إلى «العرف» أو إلى «الرسالة» ونتيجة لذلك فإنه ينبغى التمييز بين أربعة أنماط مزدوجة:

١ - نمطان دائريان، رسالة تقود إلى رسالة (مـ/مـ) أو عرف يقود إلى عرف (س/س)

٢ - نمطان متشابكان، رسالة تقود إلى عرف (م/س) أو عرف يقود إلى رسالة (س/مـ)[١].

من هذه الأنماط الأربعة، سوف نهتم باثنين لأنهما يولدان صورا شعرية مهمة، وكلاهما يأتيان من «العرف» ويتجهان إما إلى «الرسالة» وإما إلى «العرف» ولكن أكثر دقة، فمادامت الرسالة هى دائما النبع، فإن هاتين العلاقتين يمكن أن يأخذا الرمز (م.س.م) و(م.س.س) ولكن يمكن أن يختصر الرمز إلى (س.م) و (س. س).

توجد فى اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها جسبرسن «المتحولات» والتى عرفها بأنها «طبقة من الكلمات يتغير معناها تبعا للسياق»[٢].

---

(1) Essais - Chap. IX. P.176.

(2) O. Jespersen. Language. Londres. 1932.

والنموذج النمطى هنا هو «الضمائر الشخصية». فمثلا «أنا» تعنى تبعا للعرف اللغوى الشخص الذى أرسل «الرسالة»، لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات فعلى العكس من الاسم الذى يعين شخصا محددا، فإن «أنا» يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من المرسل «للرسالة»،وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت.

لكن القصيدة تكتب، واللغة المكتوبة تعد «خارج الموقف» ، ومن هنا فإن «الرسالة» نفسها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية، وفى النص المكتوب يحل حقيقة الضمير محل الاسم، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا إذا كان الاسم نفسه موجودا فى السياق، واللغة المكتوبة بهذا تقدم لونا من «الزيادة» بالقياس إلى اللغة المتكلمة، فالخطاب يحمل توقيعا، وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير «أنا» إلى ذات دون شك خيالية ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق.

فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة؟ وما معنى «أنا» فى قول الشاعر:

أنا المعتم ، أنا الأرمل، أنا اللامواسى

أنا أمير «قلعة» راكتين ذات البرج الملغى

إن القصيدة نفسها لا تمدنا بإجابة عن هذا السؤال، والضمير يبقى دون مرجع سياقى ودون شك فإن القصيدة تحمل توقيعا ومؤلفها هو شخص محدد اسمه جيرار لبروني المعروف بـ جيراردى نرفال... وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطا. فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية، ولا هى تسجيل للحالات النفسية لفرد ما، وإلا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين.

ولكى ندعم دليلا كهذا، فإنه يكفى التوجه نحو «الشخص الثاني» نحو هذا النداء الشعرى الموجه إلى «المخاطب» لكن بطريقة تحمل أيضا بعض الفجوات:

يا طفلتى، شقيقتى

فلتحلمى باللحظات الناعمة

لمن تتوجه هذه الكلمات؟ بالتأكيد إلى امرأة، لكن هذا كل ما تقدمه القصيدة عن هويتها فالطفلة الأخت تظل امرأة بلا اسم وبلا وجه، إنها غير محددة، كما أن الذى يخاطبها غير محدد. والمعنى المعقد والصعب المتصور الذى ينتج عن هذه الفجوات، تضيئه إجابة يقترحها «ايتين سوريو» على السؤال: «من أنا» «أنا هى نحن»: فى وقت واحد شاعر رئيسى ومطلق، وأيضا صورة شاعرية عن ذك الشاعر يريد أن يقدمها للقارئ، بل هى حتى القارئ نفسه باعتباره قد دخل فى القصيدة إلى مكان قد أعد له لكى يسهم فى مشاعر قدمت له»(1).

فكما نرى لم تعد «أنا» مجرد مرسل لرسالة، فالضمير هنا يعود إلى معنى جديد ليس مدونا فى قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث منه، وكون الرسالة نفسها خالية من المرجع الذى يحولنا إليه قانون العرف، يمنح ذلك القانون قوة جديدة؛ فليس هناك فى القاموس كلمة تعنى «الشاعر الرئيسى والمطلق» والصورة نجحت فى خلق كلمة بهذا المعنى، وهذه الصيغة توضح – فى التقعيد اللغوى – معنى صيغ من حدث الصورة نفسه باعتباره كقوانين اللغة العادية.

القصيدة مكتوبة، لكنها تتظاهر بأنها متكلمة، وهى من خلال ذلك تخرق قاعدة عامة لاستراتيجية «المقال». فالمقال من شأنه أن يمد القارئ أو السامع بمجموعات من المعلومات اللازمة له، لكن المتكلم حرصا على الاقتصاد يلغى المعلومات التى يعلم أن محادثه يستطيع أن يستخلصها من الموقف، والقصيدة تفعل نفس الشيء مع فارق واحد هو أن الموقف لا وجود له، ومن هنا فإن كل الكلمات التى صنعت لكى تحدد، تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها، فهى تعين دون أن تعين، وتصبح بذلك كلمات إشارية. إن الكلمات بالنسبة للغة المتكلمة تؤدى وظائفها داخل الموقف باعتبارها «فهارس» على حد تعبير «بيرس» وهى

(1) Corres pondance. des Ants. P.149.

تصاحب الايحاءات والإشارات التى تزود بالمراجع، وفى داخل اللغة المكتوبة تقود الكلمات إلى شىء تم حدوثه من قبل الرسالة نفسها، لكنها فى داخل القصيدة تفقد هذا وذاك.

ترى فوق تلك القنوات

تنام هذه السفن

فى غياب الموقف، ينبغى أن تكون القنوات والسفن، تومئ إلى شىء فى الرسالة لكن القصيدة لا تحتوى على أى شىء كهذا، وليس هذا بالتأكيد بدافع الاقتصاد فى التعبير، فالشعر حين يشاء يمارس «الاطناب».

هنا كل شىء ليس إلا نظاما وجمالا

رفاهية، وهدوءاً، ولذة

فالمعلومة هنا تتكرر أكثر من مرة، ومن ثم فالفجوة هناك مقصودة، لقد جاءت لكى تسم «بعدم التحديد» الذوات والأشياء التى تغمر الألم الشعرى، وهذا الانطباع بالغموض النسبى (بالنجوم البعيدة المشبعة بأسرار لا نهائية) ينبعث أساسا من هذه الصورة التى ترتبط بدرجة اللغة الشعرية نفسها.

إن الغموض الذى تعاني منه الأشياء ليس غموضا مبعثه الخاصة الاحتمالية الناتجة من عدم معرفة الظروف ومن ثم يمكن ازالته بمعرفتها، ولكنه غموض فى نفسه تقتضى طبيعته ألا يعرف من أحد، وألا يعرف إلى الأبد.

إن المعالجة الشعرية لظروف «الزمان» و«المكان» يمكن أن تكون أيضا موضوعا لنفس الملاحظة بل إن هذه القضية تستحق تحليلا طويلا لكننا سنكتفى هنا بإعطاء بعض الإشارات.

إن ظروف الزمان مثل (غدا) و«أمس» و«قديما» أو ظروف المكان مثل «هنا» و«هناك» تدخل أيضا فى الطبقة التى تسمى بالمتحولات Shifters وهى أيضا تخرق قانون العرف حول الرسالة. «غدا» مثلا معناه اليوم الذى يتلو يوم «بث الرسالة» و«أمس» اليوم الذى يسبقه.

لكن هنا في غياب الموقف ينبغي أن يكون السياق هو الذى يمدنا بالمعلومات الضرورية، وتلك قاعدة لا تلتزم بها القصيدة، فمع أن هذه الكلمات صنعت لكى تشير إلى يوم محدد فإنها تشير إلى كل الأيام أولا تشير إلى أى يوم، ومن خلال استعمال الشاعر لها تنقلب وظيفتها التحديدية فتصبح «عدم التحديد».

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن الأزمنة الفعلية، فكلها تعتمد على القياس على الحاضر كوسيلة توضيحية وفى اللغة المتكلمة يكون الحاضر مؤرخا من خلال الموقف وفى اللغة المكتوبة من خلال السياق. لكن القصيدة ليست مؤرخة، وتحديد تاريخ فى بعض الأحيان فى آخر النص، هو فى الواقع تحديد لصناعة القصيدة، والقصيدة تتسم هنا مرة أخرى بسمات اللغة المتكلمة، فهى تفترض محورا لمرجع الزمن الذى يقدمه الاتصال نفسه، لكن الاتصال المكتوب، ليس مصنفا تصنيفا زمنيا باعتباره حدثا، وينبغى له هو بدوره أن يشير إلى محور مرجعه الزمنى . والحكاية الكلاسيكية تقول: «كان هذا فى عام النِّعم» لكن هذا المرجع يفقد فى القصيدة؛ فالحكاية تخرج فجأة من ماض غير محدد.

«لم تكن الحقول سوداء على الإطلاق، ولم تكن السموات معتمة» والماضى يفقد هنا هذه النسبية التى تحدد معناه، كما لو أنه إذا استطعنا أن نقول كان ماضيا منذ الأزل، والقوة المتناقضة للصورة تأتى من أنها تجابه النسبية نفسها بقيمة مطلقة.

وفيما يتصل بالتحديد المكاني، فإن نفس الصورة تحمل نفس القيم التحويلية فعندما يقول الشاعر:

هناك اذهبوا ولتعيشوا معا

فهو يشير إلى «هناك» ولأنه ليس معنا «هنا» فى السياق لكى يقاس عليها، فإن «هناك» تعنى كل مكان أولا تعنى أى مكان، حيث تشاد خارج العالم فى مكان «آخر» هو بالطبع غير هذا المكان، من خلال لون من العدم الذى لم يعد دائرة محيطة بالوجود.

إنها قوة متفردة لصورة تصنع من مجرد الفجوة، لكنها عطاء لتحول الوجود إلى جوهر والنسبى إلى مطلق. وهكذا فإن كل كلمة (آخر) تفترض وجود (نفس)[*] التى هى آخر بالقياس لها. لكن فى القصيدة، يكفى أن نغفل (نفس) لكى تصير الصفة المقابلة لونا من خصائص الطبيعة، هكذا صنع (جارسيادى لافيجا):

فلنبحث عن أنهار أخرى

فلنبحث عن أجيال أخرى وسهول أخرى

عن وديان أخرى للزهر وللظل

فهنا تتكرر كلمة «أخرى» أربع مرات وتصبح هى الاسناد الوحيد الذى يكفى أن نصف به الأشياء لكى تصبح (أخرى غيرها هى نفسها)، وهكذا يتحول اللامحدد إلى محدد.

النمط الثاني من البناء المزدوج (س/س) يولد نفس النوع من الصور، وهذا البناء يتعلق أساسا بأسماء الأعلام التى - كما يقول جاكوبسون - لا يمكن لمعناه أن يتحدد إلا من خلال الرجوع إلى العرف اللغوى، ففى العرف الإنجليزى Jerry يعنى اسم علم لشخص يسمى jerry وبديهى أننا هنا أمام دائرة فالاسم يحدد أى واحد يحمل ذلك الاسم[1].

ومن هنا فإن اسم العلم لا يمكن أن يكتمل معناه إلا إذا كان الذى يحمله (حاضرا) إما حضورا حقيقيا من خلال الموقف، وإما بمساعدة الوصف بالمعنى المنطقى للمصطلح المتضمن فى الرسالة نفسها.

وهنا أيضا لا تقوم القصيدة بهذا الالتزام، فالوصف ينعدم، واسم العلم من خلال ذلك لا يعين أحدا:

قولى لى «أجات» قلبك أحيانا يطير

(*) كلمة (نفس) فى مثل (نفس الشىء) و كلمة (آخر) فى مثل (شىء آخر).

(1) Essais. P. 177.

بعيدا عن المحيط الأسود عن المدينة المدنسة

نحو محيط آخر تتفجر فيه الروعة (بودلير)

فمن هى (أجات)؟ القصيدة لا تقول عنها شيئا، ومحاولات البحث لا تعطى إلا افتراضات، ونحن إذا نفعل هذا فإنما نجيب عن سؤال غير مطروح و(أجات) ليست اسما مستعارا وليست اسما متخيلا كأسماء الكوميديا الكلاسيكية، هو اسم امرأة ولأنه لا ينطبق على امرأة بعينها، فإنه يقودنا فى وقت واحد إلى الكل وإلى اللاشيء من بين الأسماء (أجات) ليست امرأة محددة معروفة من المؤلف يريد أن يلبسها علينا وليست هى أيضا (أى امرأة) ولكنها يمكن إذا أخذنا كلمات (ايتين سوريو) أن نقول إنها امرأة (رئيسية ومطلقة) هذه الصيغة كغيرها من الصيغ المنتمية إلى نفس النمط والتى استعملناها، هى ماضية ودائما ماضية وغائبة دائما بلا وجود، وهى تشكل محاولة للتعبير لما (يفوق التعبير) ونحن لا نريد أن نربط بهذا المصطلح معنى الغموض الذى يرتبط به أحيانا... (فما يفوق التعبير) يعنى فقط عندنا أنه يستحيل التعبير عنه من خلال النثر وبدون الصورة، والشعر وحده من خلال الصورة هو القادر على التعبير عنه.

إن المحتوى الشعرى ليس مما (يفوق التعبير) مادام الشعر نفسه قد عبر عنه ولكن الحقيقة أنه يستعصى على النثر، لأنه يتجاوز العالم التصورى الذى تحدد فيه اللغة المعنى.

إن الشعر ليس «لغة جميلة»، ولكنه لغة كان لابد أن يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى.

★ ★ ★

الباب الخامس

المستوى المعنوى: الربط

مع دراسة الربط ، سوف نقترب من دراسة صورة لم تحظ بكثير من الدراسة حتى الآن ، مع أنها تشكل واحدة من أكثر الوسائل تميزا، ليس فقط فى الشعر بل أيضا فى الرواية ، حتى الرسم والأفلام المعاصرة ، وإذا كان الإسناد والتخصيص وظيفتين لغويتين خالصتين فإن الربط تفيض به كل حقول الكلام. و«الربط» يدل فى أكثر معانيه اتساعا على أن «نضع معا» وهو ما يمكن أن يحدث فى خارج المقال أو فى داخله ، وعلى سبيل المثال فى توالى الصور داخل الفيلم أو على امتداد اللوحة أو حتى فى الحيز المكانى الحقيقى ، وليس اللقاء المتخيل الذى أجراه «لوتريامون» Lautreamont بين مظلة وماكينة خياطة على خشبة تشريح إلا تحقيقا لصورة ترابطية على مستوى الانطولوجيا (علم الكائن).

ومع ذلك فلن نركز للربط إلا دراسة مختصرة ، فهو تربطه بالإسناد علاقة وثيقة، ومن الممكن إذن أن نطبق على أحدهما كل ما قلناه على الآخر، ولكى نتلافى التكرار ، لن ندرس من الربط إلا النقاط الخاصة به وحده .

ولنؤكد دائما على نقطة: فى الوقت الذى كانت الوظيفتان السابقتان تشداننا إلى داخل العبارة، سوف تسمح لنا على العكس دراسة الربط بأن نلقى نظرة على هذا التوالى المترابط للعبارات والذى نسميه «المقال» .

فى اللغة السائدة يتم الربط فى صورتين ، إحداهما واضحة، ويجرى فيها من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف (الواو، لكن .... إلخ) أو

ظرف (مع أن .... إلخ) . والثانية تضمنية، ويتم فيها من خلال تجاوز بسيط ، وعلى هذا النحو يمكن أن نقول « السماء زرقاء والشمس تتلألأ أو السماء زرقاء . الشمس تتلألأ.

ونحن نرى أن العبارة الثانية خالية من حرف العطف وهى مساوية – مع ذلك– فى المعنى للعبارة الأولى .

وفى الواقع فإن التجاوز أكثر وسائل الربط شيوعا ، فوجود حرف الواو فى صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة، والكلام المكتوب يفضل اللجوء إلى مجرد التجاور، وإذا كان التجاور إذن وسيلة شائعة، فإنه لا يمكن أن يعد «صورة»، ومع أن البلاغة القديمة سمت الغاء الرابط «فصلا» ، نعتبر أن التجاور هو الشكل الطبيعى للربط وهذا ما فعله ج . أنطوان، عندما عرف المقال بأنه (ربط ضخم)[1] وهو تعريف يعلق عليه فيما بعد قائلا: حيث يوجد كلام، مقال متتال ، يوجد بالضرورة تتبع ، تسلسل وبالاختصار «ربط للعبارات» ولنلاحظ من ناحية أخرى أنه فى معظم العبارات ، تشير الجملة التالية إلى كلمة فى الجملة الأولى ، إما مباشرة ، أو بواسطة الضمير ، وهذه ليست قاعدة ، ومع ذلك فإنها مفروضة ضمنيا من خلال ضرورات المعنى .

وككل الوظائف ، يخضع الربط لضرورات نحوية مقننة ، ويمكن أن يقال على الإجمال إنه يتطلب التناسق على المستوى الصرفى والوظيفى للكلمات التى يتم الربط بينها ، وتلك الكلمات – على الأقل فى الفرنسية الحديثة – ينبغى أن تنتمى إلى تصنيف واحد، ومن ناحية أخرى تؤدى نفس الوظيفة ، فلا يمكن أن نقول : أنه يعانى من البرد والأسبوع الماضى، فالمجروران لا يؤديان هنا نفس الوظيفة المعنوية .

هل توجد من ناحية أخرى قواعد تحكم وظيفة الترابط ؟

---

(1) La Coordination. T.I. P. 10.

لنأخذ الصيغتين التاليتين :

إنها تمطر واثنان واثنان تساوى أربعة.

«بول» أشقر وأمين.

من الناحية النحوية الصرفة لا يمكن أن نأخذ أى شىء على المثالين ، فحرف العطف هنا وصل بين كلمتين متناسقتين من حيث القواعد النحوية، جملتان فى المثال الأول ، وصفتان فى الثانى، ومع ذلك فإن هاتين الصيغتين، تماما كالأمثلة المشابهة التى أوردناها فيما يخص الإسناد ، تولد لدينا انطباعا محددا بالمخالفة ، لدينا هنا ، وهذا مما لا ينبغى الشك فيه، انطباع بمجاوزة القياس إلى قاعدة غير مصوغة لكنها مع ذلك موجودة، والدليل على ذلك أن هذا النمط من المجاوزة له «لقب» فى الكلام العام، ففى الحقيقة يسمى « القفز من ديك إلى حمار» (*) الانتقال من فكرة إلى فكرة ليس بينهما رابط ، وهذا ما فعلته الصيغتان اللتان معنا، فهما تجمعان أفكارا لا نرى بوضوح العلاقة المنطقية التى تجمعها، وليس من شك فى أنه من الصعب أن نحدد ما العلاقة المنطقية التى ينبغى أن تكون بين الأفكار المتتالية ، ومع ذلك لا نتردد تحت شعار التفكك أو عدم «التلاحم» أن نرفض مقالا تبدو لنا أجزاؤه المتتالية موسومة بهذه الصفات، وهنا ، كما يحدث غالبا ، يولد لدينا شعور بمجاوزة دون أن نعرف مفهوم القاعدة التى قيست المجاوزة إليها ، هذه القاعدة سوف نحاول هنا أن نبينها على الأقل فى صورة إجمالية .

إذا كنا سنكتفى بصيغة عامة ، فإننا إذن يمكن أن نعطى قاعدة تقول إن كل ربط يستلزم وحدة إلى حد ما ، وحدة فى المعنى بين الأجزاء التى يربط بينها ونحن معنا هنا المبادل السينمانتيكى للقاعدة النحوية ، ففى مقابل التناسق

(*) التركيب بالفرنسية هو Saute de Coq - a - L'ane وهو قريب مما يطلق عندنا فى الكلام الشائع على هذا النمط من الكلام حيث يقال عنه (سمك . لبن . تمر هندى). (المترجم)

الشكلى الذى يفرضه النحو ، يأتى تناسق معنوى يفرضه المنطق ، ولقد عبر نحوى بارز عن هذه القاعدة بهذا القدر من التعميم حين قال : « لا يوجد هنا ربط إلا بشرط أن تكون التعبيرات المتتالية فى هذه الجمل تشكل مجموعا، كلا ، وحدة تفكير» [١].

وحقيقة أن وحدة التفكير هذه يمكن أن تكون وحدة زيادية لجزئيات مختلفة جرى لمحها فى وقت متزامن ، لكن الإدراك الطبيعى لا يجمع فى العادة فى الموقف التفكيرى الواحد بين جزئيات متغايرة ، فنحن لا نفكر فى وقت واحد فى حالة الطقس ونظرية فيثاغورس .

لقد حاول «شارل بايى» مع ذلك أن يعطى لهذا المبدأ صيغة أكثر تحديدا فعنده « أن جملتين تعدان مترابطتين عندما يكون موضوع الثانية هو الأولى[٢]» وهذا ما يعود بنا إلى جعل الجملة الثانية «مسندا» نفسيا للأولى. وقد قدم بايى هذا المثال :

« الثلوج تنزل ، لن نخرج»

وهى عنده معادلة لـ « الثلوج تنزل (وبمناسبة نزول الثلوج» أضيف: أننا : لن نخرج . ولقد نَقَد م. أنطوان وجهة النظر هذه من الناحية النحوية ، ولكنه أضاف من الناحية النفسية لا يوجد إلا ربط إسنادى» .

وإذا سمح لنا هنا بأن نقدم رأينا ، فإنه يبدو لنا أن الإسناد لا يتم بين جزئية وأخرى ، ولكن بين جزئيتين وموضوع ضمنى، وهكذا فإنه فى جملة «السماء زرقاء والشمس تتلألأ» يبدو أن من الصعب جعل الجملة الثانية مسندا للأولى ، وأسهل من ذلك أن نجعل الاثنتين مسندا لموضوع ضمنى هو «حالة الطقس» ولنتذكر أن الموضوع النفسى هو سؤال مطروح يجيب عنه المسند ، وعن

---

(1) C. de Bore. syntaxe du Français modene Leiden. 1947. P.90.

(2) Languistique générale. P.56.

السؤال «ما حالة الطقس» تجيب هاتان الجملتان إجابة منطقية ، وعبارة « السيد جوردان» [*] «نيكول .. اعطني شبشبي .. واعطني طاقيتي الليلية» تربط بين عبارتين لا شك في وحدتهما الموضوعية [1].

وإذا نظرنا إلى « الربط » من وجهة النظر هذه ، فإنه لن يصبح إلا لونا من الإسناد ، والقواعد التي تنطبق على أحدهما سوف تنطبق على الآخر، والجزئيات المربوط بينها ينبغي تبعا لذلك ، أن تكون منتمية إلى نفس المستوى في المقال، وينبغي وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك ، والعنوان يؤدي غالبا هذه الوظيفة في المقال ، فهو في الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام الذي تكون كل أفكار المقال مسندات إليه ، يكون هو الكل وتكون هي جزئياته ولنلاحظ على الفور ، أنه إذا كان كل مقال نثري علمي أو أدبي يحتاج بالضرورة إلى حمل عنوان ، فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى [2]، وما تفعله القصيدة ليس إهمالا وليس تدللا فإذا كانت القصيدة تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن –كما سنرى– هذه الفكرة التركيبية التي يعبر عنها العنوان .

تلاحم الأفكار، نجده بالتأكيد في التفكير العلمي، وليس هناك داع لايراد أمثلة ، فكل جملة تقود بالضرورة إلى التالية ، وإذا لم يكن بينها وسائل ربط ولا تنسيق فلأن المؤلف بداهة يفترض أن قراءه لديهم القدرة على تحقيق ذلك. وليس الأمر كذلك في الشعر وعلى الأقل في الشعر الحديث ، لأنه في هذه النقطة يوجد بين الكلاسيكيين والمحدثين فرق جذري .

(*) في مسرحية « البرجوازي النبيل» لموليير.

(١) بما أن كل مقال يتركب من روابط متتالية فهو يوضع بالضرورة تحت النظام الاسنادي الخالص وموضوع المقال يكون متضمنا أو محددا في عنوانه .

(٢) هذه واحدة من الحقائق التي لم يتعرض لها علم الشعر على الإطلاق فيما نعلم .

الشعر الكلاسيكى وعلى الأقل عند الشعراء الذين نتحدث عنهم هنا ، يظل فى جزئياته نمطا للمقال المتلاحم ، فأدوات الربط النحوية ، تربط دائما بين جزيئات بينها تناسق منطقى، وكل أمثلة جمل الربط الى اخترناها كانت فى أحكام هذه الجمل الأولى من «فيدر» لراسين :

لقد جرى القضاء وسوف أرحل يا عزيزى تيرامين

وأترك الإقامة فى أرض الحبيبة تريزين

« أرحل وأترك» الوحدة السيمانتيكيةبين الفعلين اللذين جرى بينهما الربط لا يمكن أن تكون أكثر كمالا .

فى اللحظة التى تنفجر فيها اعترافات فيدر عن الحب العنيف الذى تغذيه عاطفة قوية يمكن أن تكون تبعا لذلك مبررا لتفكك التفكير ، هذه اللحظة يأتى الكلام المعبر عنها متلاحما بدرجة ملحوظة، بل إنه يمكن أن يمارس فيه بسهولة هذا التمرين الذى تقضى به مبادئ التربية القديمة ، والذى يستخلص (خطة المقال) من خلال عناصرها المتتالية :

١ – اللقاء مع «هيبوليت» .

٢ – مولد الهوى .

٣ – الصراع ضد الحب .

٤ – فشل هذا الصراع .

أربعة أقسام إذن تعبير عن أربع مراحل فى الحب الذى مد «المقال» بعنوانه. ومع ذلك هناك استثناء فى «فيدر» تجدر ملاحظته على نحو خاص لأنها تقدم نموذجا جرى تخفيضه من خلال « المقال» نفسه ، وينبغى أن نقتبس هنا قطعة «كاملة» عندما تعلن فيدر لتابعيها عزمها على الانتحار :

أنسون

مـاذا .. لم تفقدى هذه الرغبة المرعبة

أمـا زلت كـمـا أرى تـرفضـين الـحـيـاة
وتريدين أن تجعلى من موتك مركب النحس

فيدر

يا إلهى .. لا أتمنى أن أجلس فى ظل غابة
مـتـى أسـتـطـيـع مـن خـلال غـبـار نـبـيـل
أن أتابع بالعين هذه العجلة التى تخترق الميدان

أنسون

مـاذا يا سيدتى ؟

فيدر

(فـى غـيـبـوبـة) أيـن أنـا؟ ومـاذا قلت ؟
وأيــن تــركت أمــانــى وروحــى تضـل

فالفقرة الأولى تثير سؤالا : هل ستصر فيدر على فكرتها المنحوسة ؟ لكن فيدر لم تجب على هذا السؤال ، ولكنها رحلت فى حلم داخلى ، والفقرة هنا لا تترابط هي وسابقتها وقد قطع الربط ، وانكسر تسلسل المقال ، فهنا إذن لون من عدم التلاحم ، ومع ذلك فإن بقية النص يشير ضمنيا إلى ما حدث من «مجاوزة» ويقوم هو نفسه بالتقليل منها ، فتعجب «انون» «ماذا يا سيدتى؟» يوضح مفاجأة طبيعية لروح تعودت على تلقى كلام متلاحم ، وإجابة «فيدر» حيث اللامعقولية تبدو فى وقت واحد محتوى وغير مسلم به كما هو ، تعيد التسلسل الطبيعى للمقال من خلال ادماج « المجاوزة» فى المحتوى : فى غيبوبة . ماذا قلت ؟

وهكذا كما نرى فإن « المجاوزة » خفضت منذ أن ولدت ، لكنها احتفظت مع ذلك ببعض الفاعلية ، فصورة العجلة التى تخترق الميدان كانت ستكون أقل بريقا ، إذا لم تكن قد قدمت على أنها شهاب مر فى عالم مقال لم يكن ينتظره.

ونوع «الصورة» القائم على قطع التسلسل المنطقي للتفكير ، لم تعطه البلاغة - على قدر معرفتنا- اسما معينا ، فعند «فونتانيى» نجد تحت اسم التحول صورة يعرفها بأنها «انتقال مفاجئ غير متوقع»، وتعريف « التحول» على هذا النحو يبدو أنه يجعله يدرج تحته المجاوزة التى نحن بصدد دراستها هنا ، ومع ذلك فإن « فونتانيى» يقدم مثالا للتحول على أنه «الغاء عبارات مفاتيح المجاوزة مثل قال ... و«أجاب ... » ونحن نرى مع هذا المثال أننا بعيدون عن الحقل ولا نستطيع أن نحتفظ بهذه التسمية للمجاوزة التى معنا .

وسوف نطلق نحن مصطلح «عدم الاتساق» على نمط المجاوزة التى تقوم على الربط بين أفكار ليس بينها فى الظاهر رباط منطقى.

بدءا من الرومانتيكية بدأ الشعر فى استخدام «عدم الاتساق» كوسيلة مطردة ، وقد عبر عن ذلك فاليرى حين قال : «لقد قرر الرومانتيكيون إبطال عبودية الذات، وكان جوهر ذلك إلغاء الخضوع «لتوالى الأفكار»[1] لكن التوالى فى الأفكار ليس عبودية فى نفسه فهو إذعان « للعقل العام» وبدءا من اللحظة التى لا تتسلسل فيها الأفكار ، يحكم على الروح بأنها غير عقلانية ، ولقد حكى «ليفى برل» Lévy- Bruhl أن الذى وجهه إلى دراسة التفكير البدائى هو قراءة كتاب صينى قديم لم تكن تتسلسل فيه الأفكار، إن العقل هو قبل كل شيء «اتساق» . ومن أجل هذا فإن الكلاسيكيين لم يجرؤوا أبدا أن يستخدموا «عدم الاتساق» ، لكن الرومانتيكيين كانت لهم جرأة قطع نظام المقال، ولكنهم لم يفعلوا ذلك إلا بطريقة شديدة الاعتدال. لكن الرمزيين بدون شك مع فكرة «الإلهامات» يتحملون مسئولية القفز النهائى فوق الحدود التى تفصل بين العقل واللاعقل ، ومن هذه الزاوية فإنهم أول من يمكن أن يتحدثوا عن «اللغة الحديثة

(1) Lettre sur Mallarmé. Pléilde P. 646.

للشعر» . لكن الرومانتيكيين كانوا هم الذين خطوا الخطوة الأولى ، ولنقرأ هذا المقطع من «بوعاز نائما» (*).

بينما كانت نائمة كانت روت المؤابية (**)
تنام تحت قدمى بوعاز. الصدر كان عاريا
تحلم لا تدرى بأى شعاع مجهول
حين أتى فى اليقظة هذا الضوء المتكابد
لم يكن بوعاز يعرف أن امرأة كانت هنا
ولم تكن روت تعرف ماذا يريد الله منها

هنا فى اللحظة الحاسمة من القصة ، فروت تنام تحت قدمى بوعاز ، وسوف تكمل معجزة الالتقاء ، لكن ها هى القصة فجأة تنقطع :

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق
كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل

هنا يحق للعقل المنطقى أن يتساءل : كيف تتسلسل الأفكار هنا ؟ الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة والليل هادئ ولكن أية علاقة مع ما سبق ؟ أية صلة منطقية تصل هذا الوصف بحكاية القصة؟ ما الذى تأتى الأشياء لتفعله فى «الحدث» الذى يحياه الإنسان ؟ منطقيا وصف الأشياء لا يتكامل مع حكاية الحدث إلا إذا كان لهذه الأشياء تأثير على مجراه . ونحن لا نرى على الإطلاق هنا أن رائحة الزنبق أو هدوء الليل يمكن أن يكون سببا أو عقبة أمامه فيما يجرى .

ربما استطعنا فى هذه المناسبة أن نحدد معيارا عمليا لعدم الاتساق ، فى كل الوحدات الوظيفية لا يمكن أن نلغى أو أن ننقل عنصرا دون إخلال بالوظيفة.

(*) قصيدة لفيكتور هيجو من ديوانه أسطورة القرون تتحدث عن شخصية «بوعاز» وهو إحدى شخصيات الكتاب المقدس وهو زوج روت وجد داود .

(**) Moab جنس يتحدث عنه الكتاب المقدس كان يعيش حول البحر الميت.

وبنفس الطريقة نستطيع أن نقول إن أحد عناصر «الرسالة» يبدو «غير متسق» إذا كان يمكن إلغاؤه أو نقله دون أن يقطع الوحدة أو الاستمرار الذهنى للرسالة ، ومن الواضح فى المثال الذى معنا ، أن البيتين الوصفيين يمكن أن يقطعا أو ينقلا دون أن يحدث أى فساد فى معنى القصة ، وإذا ألغينا كل المقاطع الوصفية المتخللة للحكاية ، لواصلت القصة مجراها .

ونلاحظ أن نفس الوسيلة سوف تظهر فيما بعد داخل البيت الشعرى نفسه :

روت تفكر ، وبوعاز يحلم ، وكانت الأعشاب سوداء

فهناك ملاحظتان متجاورتان لا نرى بوضوح الوحدة المنطقية بينهما.

إن التداخل غير المنتظر للطبيعة فى سياق الحدث الإنسانى واحد من أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق « عدم الاتساق» إنه شكل كما ترى ، المقابل الربطى لعدم الملاءمة . وقد رأينا أن أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يتم من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس، وفى الحالتين يمزج الشعر الأناسى بالأشياء.

إن من السهل إيراد أمثلة كثيرة لهذا النوع من «عدم الاتساق» . ولن نفعل هذا لئلا نقع فى التكرار ، لكننا نريد أن نسجل أن الرومانتيكيين إذا كانوا قد أكثروا منه فإنهم مع ذلك لم يبتدعوه ، والدليل على ذلك هذه القصيدة الشرقية الجميلة من القرن الثالث عشر ، والتى نقلها «برنزشفج» فى كتبه «نبرات الكلمات ونبرات الأفكار» والتى لا نستطيع أن نقاوم متعة اقتباس بعضها هنا :

اقنع بما أوتيته : ابتسامة رقيقة ، وكلمات ونظرة

ينبغى أن تحن إليها كلها ، تمتع بشذاها الطيب

وانظر إلى جمالها الرائع ولكن لا تحن إليها كلها

روح الإنسان ليس موضعا للمتعة ، والشفق هادئ والعالم صامت

أطفئ نار المتعة فى الدموع

فمن خلال تتابع سريع للصور ، عبر الشاعر عن فلسفة للرفض : فلا يمكن احتواء الذات ولكن فقط مظهرها، وعبارة «الشفق هادئ والعالم صامت» تأتى غريبة هنا ، لماذا هذا الوصف الفجائى للطبيعة ، قطع غير معلل ، ودخول عالم الأشياء إلى عالم الأناسى . ومع ذلك فإنه فى اللحظة التى دخلت فيها العبارة «الطفيلية» بلغت القصيدة أعلى درجات قوتها، ولنلغ العبارة ، فإن المحتوى لن يفقد كثيرا من جوهره ، ولكن القصيدة ستفقد كثيرا من سلطانها .

لنسمح لأنفسنا هنا بأن نفتح قوسين (نعالج بينهما نقطة جانبية)، إن هذه الوسيلة هى وسيلة كل العصور وأيضا كل الفنون ، فقد خلقها الشعر ، ولكن فى العصر الحديث أخذتها الرواية والسينما بطريقة شديدة الاطراد جعلتها تكاد تفقد تأثيرها، فالصورة المخترعة تهددها الصورة الشائعة ، فكثيرة هى الأفلام ، التى نرى فيها- مثلا - الكاميرا تبتعد فجأة عن الحدث والأناسى ، لكى تتركز لحظة على شجرة أو منزل ، أو زاوية فى الأفق، وهذا التكنيك المسمى «الأزمنة الميتة» ليس إلا إعادة تناول لصور شعرية قديمة . نستطيع كذلك أن نخاطر فندفع المقارنة إلى مجال الموسيقى حيث كانت الموسيقى الكلاسيكية قائمة على وحدة النغم ، بينما تدخل الأصوات غير المتناسقة فى الموسيقى الحديثة ، وليست هذه هى الحالة الوحيدة التى يمكن الحديث فيها عن الأسلوب المقارن فى الفنون المختلفة والذى يمكن ارجاع جذوره بسهولة إلى الشعر ، ولنغلق الآن القوس حول هذه المشكلة الواسعة التى سماها م. سوريو « تلاقى الفنون » والتى لا نستطيع معالجتها هنا .

عدم الاتساق ليس ناتجا دائما عن تداخل الذوات والأشياء، وإن كانت تلك أكثر الوسائل التى تتجسد فيها هذه الوسيلة ، ولكن هنا وسائل أخرى، وهذا هو أحد الأمثلة :

كان لحنا أودعته كل ألحان «روسينى و « موزار» و «وبير»
لحنا شديد القدم ، جنائزيا حزينا
لكن له عندى أنا وحدى عذوبة سرية .
فى كل مرة أسمعه يتجدد شباب روحى مائتى عام
هذا عهد لويس الثالث عشر وأنا أعتقد بأنى أبصر
سكينا خضراء تمتد وخنزيرا يصفر

فالبيت الأخير هو خاتمة المقطع السابق ، والجملة التى يتضمنها مقترنة بأداة ربط واضحة به وهو يتحدث عن الرؤيا التى أثارتها هذه الموسيقى المفضلة عنده على كل ما عداه . ولكن هذه الرؤيا لا تتفق مع ما كان ينتظر منها، عندما نقرأ «كان هذا فى عهد لويس الثالث عشر» نستعد لإثارة شديد يرتبط ارتباطا خاصا بالعصر المشار إليه ، أو على الأقل بماض بعيد ، يستطيع من خلال انعكاسه على الروح أن يثير الحنين لكن مانراه هو « سكين خضراء تمتد وخنزير يصفر » وهذا شىء ليست له علاقة خاصة بعهد لويس الثالث عشر ولكنه يحدث فى كل زمن ، وليس شيئا تاريخيا كما أنه ليس حدثا شىء التألق، كما تجعلنا مقدمة النص نتوقع ، وذلك لا يسوغ التضحية بكل ألوان الموسيقى التى يمكن أن تثير الذكريات .

ينبغى أيضا أن نفسح موضعا للربط المعنوى ، ونحن نعلم أنه باستثناء «الواو» و «لا المكررة» اللتين تعبران عن الربط الخالص تحتفظ كل حروف الربط بقيم معنوية محددة . فحرف « لكن» مثلا يعبر عن التضاد ، ومن هنا فإن المجاوزة يمكن ألا تنشأ من خلال مجرد التباين بين المعطوفين ، ولكن من خلال أنهما لا يتباينان ، لقد كان « اندريه بريتون» يفضل من بين أبيات «رامبو» هذا البيت «و،لكن النسيم مفيد للبدن» وقد اقتبسه فى أحد نصوصه :

كـل طـريـق حـفـه الـغـمـوض الـثـائـر
غـمـوض الـريـف فـى الـزمـن الـغـابـر
قـــلاع تـــزار، حـــدائـــق هـــامـــة
فى مثل ذلك المكان ، يمكننا أن نسمع
العواطف الميتة القديمة ، لفارس جوال
ولـــكـــن الـــنـــسـيـم مـــفـــيـد لـــلـــبـدن!

فافادة النسيم للبدن ليس عليها اعتراض ، على الأقل فى ظاهر علاقتها بما سبقها فالتعجب هنا غير منتظر، ولكنه من خلال وروده على هذا النحو يعطى مرة ثانية سلطانا لمعنى أن «النسيم مفيد للبدن».

إن عدم الاتساق لا يلاحظ فقط فى الشعر فى علاقة الجمل بعضها ببعض، ولكنه يلاحظ أيضا مع أن ذلك نادر – فى داخل الجملة نفسها .

ونفس القانون يحكم الربط بين جمل أو بين كلمات ، فعبارة «بول أشقر وطويل» متسقة ، لكن عبارة «بول أشقر وغير خائن» تبدو غير متسقة ، لأنه فى العبارة الأولى ينصرف المسندان إلى مسند إليه واحد هو «بول» بينما فى العبارة الأخرى ينصرف أحدهما إلى شخصه الحسى والآخر إلى شخصه المعنوى ، وإلى هذا النوع الأخير من عدم الاتساق ينتمى بيت هيجو فى بوعاز نائما :

مغطى بالبراءة الصادقة والكتان الأبيض

وهنا أو هناك ، يبدو عدم الاتساق شديد الوضوح لو أننا ترجمنا بيت الشعر إلى نثر ، فكل قارىء سيفاجأ حين يجد فى نص النثر العادى عبارة كتلك « كان بريئا ويلبس الكتان الأبيض» .

ونجد نفس المزج غير المتسق لخصائص جسدية وروحية عند «فرلين» :

هذه فواكه وأزهار وأوراق ، وأغصان

ثم هذا قلبى الذى لا ينبض إلا لك ،

ولنأخذ أخيرا هذا المثال الجميل لجارسيا لوركا:

قذارة من خداعات ورمال

حيث يربط العطف هنا بين الإنسانى واللاإنسانى.

كل هذه الأمثلة تقترب من «عدم الاتساق» و « عدم الملاءمة» ، ففى الحالتين تنشأ المجاوزة من عدم انتماء الجزئيات إلى عالم واحد فى المقال، ولكن ربما كانت هنالك حالات يقترب فيها «عدم الاتساق» من «الزيادة» ، وذلك مثل الأمثلة التى يتم فيها الربط بين جزئيات يكون أحدها متضمنا للآخر، مثل تضمن الجنس للنوع والكل للجزء. فلا يمكن أن يقال «أوروبا وفرنسا» أو «الحيوان والكلب» لكن الشعراء مع ذلك لا يخافون من استخدام هذا اللون من الصيغ ، مثلا :

لون المرجان ولون خديك

صبغا العربة الليلية ومحاورها الصامتة

(فينى)

تخفيض المجاوزة الربطية تثار من خلال المجاوزة نفسها ، فبين الجزئيات غير المتجانسة يجب اكتشاف التجانس وهذا ما يتم من خلال الاستعارة ، كالشأن تماما فى قضية الإسناد فتغيير فى المعنى يلحق أحد المعطوفين ويعيد التجانس إلى المعدل .

الرمزيون يرون فى مثل « مغطى بالبراءة والكتان الأبيض» البياض الذى هو رمز البراءة ، ولنلاحظ فى هذا الصدد أن الرمز دائما قريب من الاستعارة مادام هو أيضا مبنيا على المشابهة، لكن النبع الرئيسى لكل شعر وصورة، هو الاستعارة القائمة على تداخل الحواس Synesthesiqu أو التشابه الفعال ، وكل

الأمثلة التى درسناها ، ترتكز عليها ولنكتف بإظهار ذلك فى حالة واحدة فى بيتين:

عطر حقيقى ينبعث من باقات الزنبق
وأنفاس الليل تتموج فوق جبال الجليل

وعلى هذا النحو يتتابع الوصف الطويل (الذى يتلو البيتين فى القصيدة) ليقدم انطباعا خاصا، خصوصية نوعية من الصعب بالتأكيد أن تحددها المفردات الشائعة ولنقل لتقريب الأفكار إن هذا الخيط من الرقة والفخامة والبساطة والعطف يخلق جو « الكتاب المقدس» وهذا الجو يقدم للقصيدة وحدة كاملة ، وإذا حاولنا ترجمة «الانطباع» من خلال صورة فإن البعض قد يقول إن الكون كله يسكن ويتراجع فى اللحظة التى سوف تكتمل فيها معجزة الحب، فالحدث وإطاره هما فى ذاتهما غير متناسقين ، ولكنهما على هذا النحو يلتقيان من خلال تناسق «انطباعى» فروح السلام المنبعثة من «النص المقدس» تغلف الذوات والأشياء وتمحو الفروق الموضوعية بينهما ، لكى تترك الروح التى تسكنهما تشف وحدها. فالوحدة التى افتقدت على المستوى الفكرى تمت استعادتها على المستوى العاطفى ، وهنا تكمن الطاقة العميقة لكل شعر .

لكن هذه الوحدة العاطفية التى يجهلها النثر ويثيرها الشعر، هذا المعنى المناخى الذى هو جوهر كل قصيدة ، ينبغى أن نحترس من أن نجعله القيمة الوحيدة فى المحتوى فهى تظهر مع عدم التناسق ومن خلاله ودون الصورة فإن نفس الكلمات لم تكن تحمل إلا معناها التوصيلى الموضوعى أو الفكرى ، لكن الوحدة العاطفية هى الوجه المقابل لعدم الاتساق الفكرى .

هل نستطيع الآن أن نميز بين درجات مختلفة فى هذه الصورة كما فعلنا مع الصور السابقة ؟ هل توجد درجة دنيا ودرجة عليا لعدم الاتساق ؟ يبدو أن الأمور تسير هنا بنفس الطريقة التى سارت به فى حالة الإسناد ، ودرجات

المجاوزة تتفاوت تبعا لدرجات عدم اتساق المتعاطفين ، ومع ذلك هناك وسيلة أخرى لملاحظة التدرج فى هذه الصورة وهى «الأصالة»، فالتباين يمكن فى «الواقع أن يتم بين جزئيتين ليست لهما نفس درجة الأهمية فى المقال ، احداهما يمكن أن تكون رئيسية ، والأخرى ثانوية ، وعدم الاتساق يقطع تسلسل المقال ، لكن الخيط يمكن أن يتصل فيما يلى الجزئية غير المتسقة ، ويبدأ تشابكه من جديد ويستمر . وفى هذه الحالة فإن عدم الاتساق لن يكون إلا خلية غريبة داخل جسم يحتفظ رغم كل شىء بوحدته .

وتكاد تلك الحالة تكون معظم القصائد الرومانتيكية وما بعد الرومانتيكية حتى «رامبو» و«لوتريامون»، فلقد كان الوصف مثلا يقطع الحكاية. لكن الحكاية تعود للاتصال بعد الوصف ، وظلت القصيدة مقالا مترابطا وتتابع الأفكار ظل كأنه نسيج شفاف يمر تحت خيط عدم الاتساق ، وفى سونيته نرفال ، تأتى هذه الأبيات الوصفية :

ثم قصر من الطوب الأحمر زواياه من الأحجار
وزجاج نوافذه مصبوغ باللون المحمر
ثم سيدة فى شرفتها العالية
شقراء سوداء العيون ، فى ثيابها القديمة

وهى عبارات تصف موضوعات تتضمن فى وقت واحد الجمال والنكهة التاريخية .

لكن الأشياء مع «رامبو» تغيرت تماما، وفى قصائده النثرية على نحو خاص يتلاشى الحاجز بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الثانوية ، وعدم الاتساق يظهر من عبارة إلى عبارة وخيط المقال لا يعود أبدا إلى الاتصال، وهذه واحدة من قصائد رامبو النثرية عنوانها « أغنية ليلية عامية»:

«ريح فتحت ثغرات أوبرالية فى الحواجز – تضطرب جذور الأسطح الحمراء – تتبعثر حدود البيوت – تنخسف مفترقات الطرق .

على طول امتداد أشجار الكروم استند على أقدام مزارب – نزلت فى عربة الجياد تلك التى يشير إلى عصرها التقريبى زجاجها المحدب واللافتات المنتفخة.. عربة موتى فى نومى – وحدة ، منزل راع من بلاهتى العربة تنحرف على خضرة الطريق الكبير الممحر ، ومن ثغرة فى أعلى زجاج النافذة اليمنى كانت تدور الصور القمرية الشاحبة ، الأوراق الشهود – خضرة وزرقة شديدة القتامة تغزوان الصورة – دواب يفك وثاقها وتنطلق إلى بقعة من الحصباء فى السهول المجاورة – هنا سوف نصفر للعاصفة وللسد ومين وسالوميات والحيوانات الضارية والجيوش. ونرسل منهكين عبر المياه الهادرة والأسماك المنتشرة، تتدحرج فوق عواء الكلاب – ريح تبعثر حدود البيوت» .

فى مثل هذا النص لم يعد من الممكن تمييز الأفكار الرئيسية من الأفكار الطفيلية وإعادة المقال إلى اتساقه من خلال محو مالا يتكامل مع السياق أو تحريكه، ولا يمكن كذلك تلخيص هذا المقال من خلال «النصوص الصغيرة» التى تحدث عنها فاليرى وحتى العنوان نفسه « أغنية ليلية عامية» لا يعبر عن الفكرة الرئيسية، وفى الواقع فإن هذه القصيدة لا يمكن أن يوضع لها عنوان، لأنه ليس لها موضوع يمكن تعيينه، فهى تحرك لموضوعات متباعدة، ولأحداث متنافرة، وهذا النص يتجاوز حدود المقال المتماسك، ولقد قلت من قبل إن لحظة تفكيرية واحدة لا يمكن أن تضم جزئيات بينها تنافر لكى وعلى الأقل فيما يتصل بالتفكير العادى. والتباين الموضوعى الذى تتسم به هذه القصيدة يذكر بعالم الأحلام، وتفكير الحلم يشكل عدم تلاحمه الداخلى دائما أبرز جوانبه ظهورا والسرياليون كما هو معروف كانوا يؤمنون بالتشابه بين الشعر والحلم والهذيان، على الأقل فيما يتصل بجانبها السلبى المشترك، وليست الكتابة «العفوية» التى وجدت فيها السريالية سبيلا أساسيا للإبداع الشعرى إلا انصراما عفويا متجددا بين الإنسان ونفسه يتحقق من خلال فكر ذى درجة ضغط منخفضة .

ومع ذلك فإن فى نظام الإسناد، وكذلك فى نظام الربط يجد السرياليون لونا من الوحدة العليا على مستوى يتجاوز مستوى الواقع و«الصدفة الموضوعية» وهى مبدأ من مبادئ ما فوق الطبيعة التى يعزو إليها «بريتون» دوافع اللقاء الذى يبدو فى الظاهر عشوائيا، بين الصور التى تنتجها «الكتابة العفوية» ومن المعروف كذلك أن السرياليين كانوا يطلبون أحيانا من عدم الوعى النفسى أن يمدهم بالدوافع التى يبحثون عنها من خلال التردد بين التحديد الجزئى النفسى والتحديد الكلى الميتافيزيقى، لكننا لا نستطيع إلا أن نرفض مثل هذا التفسير.

ولنؤكد المبدأ الذى قلناه أن الشعر شأنه شأن النثر هو مقال يؤديه مؤلفه لمتلقيه وليس هناك مقال إذا لم يكن هناك اتصال، ولكى تكتمل القصيدة كقصيدة ينبغى أن تفهم ممن وجهت إليه، والإضفاء الشعرى سبيل ذو وجهين تبادلى وتزامنى، تجاوز وتخفيض للمجاوزة، هدم وإعادة للبناء، ولكى تؤدى القصيدة وظيفتها من الناحية الشعرية ينبغى «للمعنى» فى وعى المتلقى أن يفقد وأن يتم العثور عليه فى آن واحد .

هذه الحركة من ضياع ووجود، ذهاب ومجىء من المعنى إلى اللامعنى ثم من اللامعنى إلى المعنى، شكلت الملامح المشتركة لمنهج الأنماط الثلاثة الكبرى للصورة التى درسناها.

ودون شك فإنه إذا كانت حركة الذهاب والمجىء تلك هى التى تعطى للقصيدة خاصيتها الشعرية فذلك لأن خطوات المنهج تأخذ اتجاها واحدا غير قابل للعكس، فالوعى لا يجد فى طريق عودته ما كان قد تركه فى طريق ذهابه، والمعنى يتعرض فى خلال هذه الحركة لتحور داخلى والشكل لم يعد كما كان، وإذا كان يقصد من «شكل المعنى» بناء العناصر الممثلة له، فإن على علوم أخرى مثل علم النفس أو علم الظواهر أن تحدد طبيعة هذا التحور، وسوف نتعرض لهذه المشكلة فى الخاتمة، وسوف نرى فى حينه لماذا يعد كل تأويل للنص الشعرى

صوابا وخطأ فى آن واحد، فعلى حين يعد صوابا من وجهة نظر جوهر المعنى يعد خطأ من حيث إنه ينقل معنى الجزيئات فى لغة نثرية تخون من خلال ذلك النقل شكل المعنى الخالص للشعر.

إننا نستطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة. إن النصين لا يمكن أن يتزامنا فى الوعى، وهناك مشقة فى رؤية أحدهما، وهو النثر، يغمر الآخر ويغرقه. إن الشعر له جوهر ملكى فإما أن يسود وحده أو يعتزل.

* * *

الباب السادس

نظام الكلمات

نحن لم نتوقف خلال التحليلات السابقة عن الحديث عن النحو حيث تحددت كل الصور موضع الدراسة من خلال علاقتها به . فالتضمين هو عدم توافق بين البحر الشعرى وقواعد التركيب والقافية الحقيقية هى قافية غير نحوية ، وعدم الملاءمة يبنى على قواعد الوظيفة الإسنادية. والزيادة على قواعد الوظيفة التخصيصية أو التحديدية ... إلخ . ومع ذلك فنحن هنا سوف نضع أنفسنا فى مستوى نحوى صِرْف ، فالبناء الذى سوف ندرسه لن يستخدم العناصر الصوتية أو المعجمية للغة، ولكن سيستخدم فقط العناصر النحوية الخالصة : الصرفية والتركيبية .

إن القوة الشعرية للنحو قد لاحظها من قبل كل من اللغويين والشعراء هكذا كتب « جاكوبسون » إن المصادر الشعرية الكامنة فى البناء الصرفى والتركيبى للغة ، أى شعر النحو ونتاجه الأدبى ، ونحو الشعر ، لم يعترف بها من قبل النقاد إلا نادرا، وأهملت إهمالا يكون تاما من قبل اللغويين ، وعلى العكس فإن الكتاب المبدعين عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها [1].

وهذا الرأى هو رأى شاعر أيضا ، ففى مقدمة ديوانه « عيون إلسا » يعترف أراجون : « كنت فى مرحلة العمر التى نتعلم فيها حب الشعر وقد شدنى على نحو خاص بيتان لرامبو هما :

---

(1) Essais. P. 224.

لكن أغنيات روحية / ترفرف فى كل مكان فوق العناقيد

هكذا كانتا تحت عنوان « صيف » فى إحدى الطبعات ، واليوم نجدها فى طبعات أخرى :

ترفرف بين العناقيد.

ولاشك أن الطبعة الثانية أصح ، لكننى لا أستطيع أن أعود راكضا كل الطريق الذى سرته ، وبالنسبة لى ما دمت حيا ، سوف أقرؤها « ترفرف فى كل مكان » وقد يقال لى هذا خطأ ، ولكننى أصر على اعتباره جمالا.

ثم يضيف الشاعر معلقا « ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل فى اللغة، وفى كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة ، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة، وقواعد النحو ، وقوانين المقال ».

لقد حاولنا أن نبين خلال التحليلات السابقة كيف « يحطم » الشعر على طريقته « قوانين المقال» وسوف نحاول الآن أن نرى موقفه من « قواعد النحو».

وهنا أيضًا يتميز الشعر بأنه « مجاوزة » منتظمة بالعلاقة إلى معدل النثر لكنه يمكن من البدء ملاحظة محدودية هذه « المجاوزة » ، وفى الواقع فإن الشعر الفرنسى فى مجمله يبدو محترما للقواعد النحوية ، والمخالفات تبدو دائما حيية إلى حد ما ، حتى « مالارميه » الذى يبدو أنه كان يبحث متعمدا فى « المجاوزة» النحوية عن المصدر الرئيسى لكتابته الشعرية ، ولنذكر عبارته « إننى تركيبى » ولقد كانت بعض قصائده من خلال خرقها لقواعد التركيب تتحدى المعقولية ، وعلى سبيل المثال قصيدته « قبر شارل بودلير » وهذا اقتباس منها :

أى ورقة جافة فى المدائن دون مســـــاء

منذور يمكن أن يبارك مثلها تعيد الجلوس

أمـــــام الرخـــــام بلا جـــــدوى بودلير

إن واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هى أن يحدد داخل التتابع الامتدادى للرسالة ، بأى جزئية تتصل تلك الجزئية، وبالنسبة لهذه الأبيات فإن الشراح أنفسهم اعترفوا بأنهم غير متأكدين .

إن هذه الفوضى التركيبية، تبقى مع ذلك استثنائية فى الشعر الفرنسى، إن السرياليين أنفسهم ، الذين أخذوا الحرية التى نعرفها فى مواجهة المنطقية ، ظلوا فى الغالب خاضعين لقواعد النحو. وهذه عبارات من « أندريه بريتون » يقتبسها أحد النحاة دليلاً على عمومية مبادئهم [1]:

«هذا اليوم الممطر ، يوم كالأيام الأخرى ، وأنا وحيد أنظر من خلال نافذتى إلى القطيع على حافة هاوية مدت عليها قنطرة من الدموع ألاحظ يدى اللتين هما أقنعة فوق وجوه ، ذئاب تتقنع تماما بدانتيلا حواسى»

هذا النص الذى يبدو أنه يتحدى المنطق لا يؤخذ عليه على الأقل من الناحية النحوية شيء، والشعراء الفرنسيون يبدو أنهم فى مجموعهم استجابوا لنصيحة هيجو : « اتركوا النحو فى سلام » ولا سبب فى ذلك مفهوم .

النحو هو الركيزة التى يرتكز عليها المعنى ، فبدءا من درجة معينة فى المجاوزة بالعلاقة إلى قواعد الترتيب والموافقة ، تتهاوى العبارة ، وتختفى القابلية للفهم، وجاكوبسون يقدم مثالا ممتازا على ذلك مع العبارة التى اقتبسناها من قبل :

أفكار لا لون لها خضراء تنام هادئة فى غضب.

ولقد كتب معلقا : « إذا فككنا العبارة فسوف نجد لدينا مسندا إليه فى صيغة الجمل « أفكار » ينسب له حدث « تنام » وكل من المسند إليه والحدث له وصف ، فالأفكار « لا لون لها » وخضراء و « النوم الهادئ » فى « غضب ».

---

(1) Fisher et Hacquard - A la découverte de La grammaire farnçaise. Paris 1959.

وأيا كانت عدم معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة ، وتحتفظ بوضعها هذا بطبقة أولى من المعنى ، لكنها إذا كانت تحترم العرف النحوى هنا، فإنها فى المقابل تنتهكه إذا كتب « غضب فى هادئة خضراء لها تنام لون لا أفكار، فلن يكون معناها جملة ولكن مجرد تجاور كلمات ، وكما يقول جاكوسون فإن «نغم العبارة وحده هو الذى يستطيع أن يحول كلمات حرة إلى مجموع »[1].

« كلمات حرة » إن التعبير ينطبق تماما على بعض صيغ الشعر المعاصر حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشرات ترابطها التركيبى، وغياب العقل على نحو خاص ، يرفع المفتاح من قبة المبنى اللغوى والكلمات تتوالى دون أن نعرف أيها له علاقة بأيها ، وحقيقة أنّ مجرد تجاور كلمتين يمكن أن يوحى بارتباط تركيبى بينهما ، وليس من الصعب إعادة تشكيل جملة بدءا من المشهد التالى :

القطة العصفور الأسود تأكل

لكن إذا كان بالإضافة إلى ذلك ، يوجد فى العلاقة المعجمية عدم ملاءمة، أى إذا كان الشاعر قد جمع فى وقت واحد إلى المجاوزة المنطقية ، المخالفة النحوية ، فإن قابلية الفهم تختفى على الأقل بالنسبة للقارئ المتوسط ، وهذا هو الشأن مثلا مع هذه الأبيات لرفردى.

التراجع وضجيج الخطو

يوم عيد

العين السوداء

الرأس

الاسم البربرى لقادم جديد

---

(1) Essais. P. 204.

ومثل هذه القصائد يظل الشراح وحدهم هم القادرين على تحمل إعطاء معنى لها ، لكن جمهور الشعر ليس الشراح وحدهم ، إن هناك نقطة حرجة للمجاوزة ، هناك نوع من الحد لقابلية الفهم ، متنوع دون شك من قارئ لآخر ، لكنه يمكن أن تسند له من الناحية الإحصائية قيمة « المتوسط » الذى تتوقف بعده القصيدة عن التأثير كلغة ذات دلالة وربما لأن الشعر المعاصر تجاوز هذا الحد طواعية قد حدث الانفصال بينه وبين جمهوره ، وهو انفصال يشكو منه شعراء الشباب اليوم .

ومع ذلك فإنه داخل العينات التى جمعناها، تظل المجاوزة النحوية باستثناء بعض قصائد مالارميه، غير متجاوزة لهذه النقطة الحرجة، والمخالفة النحوية تظل محدودة، لكنه ينبغى الإشارة كذلك إلى أن استخلاص نحو للشعر هو بالتأكيد مهمة تفرض نفسها، وليس فى نيتنا هنا الشروع فى ذلك، نحن نريد فقط طرح فرض عام يكون صالحا لكل مستويات اللغة، وللتأكد من أن هذا الفرض تمتد فاعليته إلى المستوى النحوى يكفى أن نطبقه على نمط واحد من أنماط المجاوزة، وقد اخترنا « القلب » وهى صورة تتصل بقاعدة ترتيب الكلمات، ولهذه الصورة مزية هى أن كل الشعراء مارسوها بدرجة من التردد تسمح لها بالوقوع فى دائرة العمل الإحصائى .

نحن نعلم أنه فى الفرنسية على خلاف اللغات الإعرابية كاللاتينية تتحدد العلاقة بين الأجزاء من خلال الموقع لا من خلال حركة آخر الكلمة، وترتيب الكلمات يخضع فى الفرنسية لقاعدة سماها « بايى » « المشهد المتطور » وهو يضع أداة التعريف قبل المعرف، والفاعل قبل الفعل والفعل قبل مكملاته ... إلخ وكل خروج على هذه القاعدة يسمى « قلبا» ونحن نقترح دراسته بالعلاقة إلى نموذجنا المفضل أى الصفة .

إن موضع الصفة واحد من أكثر القضايا تنقيبا ومناقشة فى النحو الفرنسى، ويمكن أن نميز على الإجمال أربع حالات:

١ - صفات تأتى عادة بعد الموصوف (مثل صفات العلاقات والألوان) فنحن نقول دائمًا « الانتخابات البلدية » وليس « البلدية الانتخابات » و «الكلب الأسود » وليس « الأسود الكلب ».

٢ - صفات تأتى عادة قبل الموصوف، وهى صفات قليلة، ويمكن حصرها فى مثل جميل كبير، طويل .... إلخ فنحن نقول « جميلة مائدة » ولا تقول « مائدة جميلة ».

٣ - صفات يمكن أن تأتى قبل الموصوف أو بعده مع احتفاظها بنفس القيمة مثل : « حادثة مروعة » أو « مروعة حادثة ».

٤ - صفات تختلف قيمتها حسب موقعها، مثـــل « طفل قذر » و « قذر طفل» (*) ومع ذلك فإذا أريد ملاحظة الأشياء فى عمومها، فإنه يمكن القول بأنه باستثناء عدد صغير محدد من الصفات تأتى دائمًا متقدمة، تميل الفرنسية إلى تأخير الصفة إذا تم الرجوع إلى النثر العلمى، كما ينبغى فى تصورنا، باعتباره معدلا للغة . ولكى نقنع بهذا فيكفى الرجوع للإحصاء الذى يقول إنه باستثناء الإبداع تأتى الصفة دائمًا متأخرة، ويلاحظ أن « القلب » فى الصفة لا يتجاوز فى اللغة العلمية ٢٪ (انظر الجدول رقم١٠) ويحق لنا فى هذا أن نستخلص أن الصفة فى الفرنسية موضعها العادى هو التأخير بعد الاسم، وأن تقديمها عليه يعد مجاوزة أى خاصة أسلوبية.

(*) تقديم الموصوف فى هذا المثال فى الفرنسية يعطى القذارة الجسدية ، لكن تأخيره يعطى معنى القذارة المعنوية والخلقية .

جدول رقم (١٠)

الصفـــــة المقلـــوبة

المـــــؤلف	عـــــدد	مجمـــــوع	متوســـــط
برتلو	٢		
باستير	٦		
ك . برنار	١	٩	٢٪
كورنى	٦٢		
راسين	٦٠	١٦٧	٥٤ر٣٪
موليير	٤٥		
لامارتين	٤٢		
هيجو	٣٢	١٠٠	٣٣ر٦٠٪
فينى	٢٦		
رامبو	٣٠		
فرلين	٣٥	٩١	٣٠ر٣٪
مالارميه	٢٦		

وعلى هذا فإننا إذا استدرنا الآن نحو اللغة الشعرية، تبين لنا بطريقة قاطعة أن درجة « تردد القلب » أكثر . فهذه الصورة إذن هى ملمح خاص للشعر، وفى المستوى النحوى كما فى المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية.

ومع ذلك فهذا الجدول يتميز بشىء خاص، فتردد المجاوزة ينخفض من الكلاسيكيين إلى المحدثين، بينما كنا قد لاحظنا دائما حتى الآن أنه كان يرتفع فهل من نقص فى فرضنا حول تطور الشعر ؟.

ولكى نفهم هذه النتائج يجب أن نضع فى الاعتبار عاملين : الأول ذو طابع تاريخى، فإن تقديم الصفة كان أكثر استخداما فى القرن السابع عشر مما هو عليه فى العصر الحديث، كما يقول ا. بلنكنبرج : A. Blinkenberg « إذ كانت الحرية الموجود فى اللغة الفرنسية لموضع الصفة ليست حرية حقيقية إلا من خلال مقاييس محددة؛ فقد كانت فى بعض مراحل تطور الفرنسية أكبر مما هى عليه اليوم، لأنه فى تلك المراحل كانت هناك حرية أكثر فى أن تقول : طاقية بيضاء، أو « بيضاء طاقية ؟» [1].

والعامل الثانى أكثر أهمية؛ فهو يظهر لنا العلاقة الوثيقة بين التركيب وعلم المعنى، فالاتجاه إلى تأخير الصفة اتجاه طبيعى فى الفرنسية كما قلنا، لكنه يقوى أو يضعف تبعا لمعنى الصفة، ويقول بلنكنبرج « كلما ازداد اقتراب معنى الصفة من الجودة أو السوء، الكبر أو الصغر (الكيفية، العدد، الدرجة) كان تقديم الصفة أكثر طبيعية، وكلما ابتعد معنى الصفة عن هذا المحور كان التقديم أكثر استثنائية، وكانت المخاطرة الأسلوبية »[2] وهكذا فلن يكون هناك خروج حقيقى على المعدل إلا إذا جرى التقديم فى صفة ليست كيفية ولا كمية وما عدا ذلك فلن يكون القلب إلا مجاوزة ضعيفة، ومن المهم إذن أن نعرض على الإحصاء هذا النوع من الصفات التى سنسميها « الصفات غير المقدرة »، (كما أو كيفا).

ويمكننا فى البدء عرض النثر العلمى على قاعدة بلنكنبرج، والنتائج هنا ذات مغزى، فلا توجد صفة مقدمة عند مؤلفينا الثلاثة، وحالات القلب المحدودة تنتمى إلى النمط المقدر.

وعلى العكس فقلب الصفة فى الشعر مع الصفات غير المقدرة تشيع عند كل الشعراء وخاصة – وتلك ملاحظة رئيسية بالنسبة لنا – أنه يتزايد بوضوح من الكلاسيكيين الى المحدثين (انظر الجدول رقم ١١).

---

(1) L'ordre des mots en Français moderne, P. 40.

(2) Ibid. P. 100.

جدول رقم (١١)
القلب فى الصفات غير المقدرة

المـــــؤلف	عـــــدد	مجمـــــوع	متوســـــط
برتلو	صفر		
باستير	صفر	صفر	٪
ك . برنار	صفر		
كورنى	٦		٦ر٣٪
راسين	٨	١٩	
موليير	٥		
لامارتين	١٩		
هيجو	١٨	٥٣	١٧ر٦٪
فينى	١٦		
رامبو	١٧		
فرلين	١٥	٥١	١٧٪
مالارميه	١٩		

وهذا التطور كان يمكن أن يكون أكثر قوة لو أننا لم نضع فى الاعتبار إلا علاقة الصفات غير المقدرة بالصفات المقلوبة فقط، ففى هذه الحالة يزيد المتوسط من ٥ر١١٪ عند الكلاسيكيين إلى ٤ر٥٢٪ عند الرومانتيكيين أى أنه يزداد بنسبة تكاد تبلغ ١ إلى ٥، وهنا نجد قانوننا العادى للتطور.

إن الكلاسيكيين يطبقون كثيرا تقديم الصفة، ولكنهم فى معظم الأحوال يقدمون الصفات غير المقدرة، مثلا

فضيلة سامية، عار قاتل (كورنى)

مناخ سعيد، حب شنيع (راسين)

وعلى العكس عند المحدثين فإن أكثر من نصف حالات القلب تمس الصفات غير المقدرة، أى الجزئيات التى لا يقلبها النثر أبدا، مثلا :

ممر منحرف، فوطة حمراء (هيجو)

زجاج شفاف، زهرة غريبة (مالارميه)

على أنه فى الحقيقة لم نلاحظ درجة التطور العادية بين الرومانتيكيين والرمزيين والفرق فى المتوسط ليس ذا مغزى ومن الناحية الإحصائية تبدو النتائج متعادلة، وقد سبق من قبل أن لاحظنا نفس الشىء بالنسبة للقافية، ويمكن أن نتصور هنا نفس النمط من التفسير للظاهرة، وينبغى فى الواقع أن يوضع فى الاعتبار ذلك التلاقى بين ترتيب الكلمات وضرورات النظم، فالشاعر المضطر لمتابعة القافية والبحر لا يستطيع – فى نفس الوقت – أن يرتب الكلمات وفق ما يريد.

★ ★ ★

إن تقديم الصفة ليس إلا مثالا للمجاوزة النحوية وهى مجاوزة ذات طابع خاص إلى حد ما حيث إن بعض الصفات فى الواقع تأتى دائما مقدمة[*]، فتقديم الصفات الأخرى وإن لم تكن فى العادة مما يقدم، لا يبدو لنا شديد الغرابة، وقد يكون من المهم دراسة صور نحوية أخرى ورؤية ما إذا كانت قد مرت بتطور تاريخى مماثل لما رأيناه فى الصفة، وفيما يتصل بنا سنكتفى بإظهار وجود المجاوزة المتزايد على المستوى النحوى. وندعم من خلال ذلك فكرة التحليل التى أجريناها على المستويين الآخرين ثم بعد التأكد من وجود المجانسة فى العناصر المتجانسة، نرى ما إذا كان التشابه سيستمر من وجهة النظر البنائية، وكما

(*) واضح أن مبحث الصفة على هذا النحو يتصل بخصائص التركيب فى الفرنسية وهى خصائص تختلف عن خصائص اللغة العربية ولهذا أثرنا أن نكتب الأمثلة مع تأخير الصفات على أن يتصور القارئ نطقها مع تقديم الصفة فمن خلال هذا النطق تتحقق فى الفرنسية الظاهرة التى يشير إليها المؤلف.
(المترجم)

سنرى فإن الهيكل البنائى هو نفس الهيكل، فالصورة النحوية كالصور الصوتية أو المعجمية تُبْرِز (فى لغة الشعر) تدافعا فى عناصر التركيب البنائى التى يجمعها النثر.

ما الصفة ؟

إن كتب النحو المدرسية تعرفها بصفة عامة بأنها كلمة تحدد حالة أو خاصة فى مقابلة الاسم الذى يحدد ذاتا أو شيئا، لكننا هنا مع تعريف معنوى، ولكن من وجهة النظر النحوية الخالصة تتميز الصفة عن الاسم من خلال عاملين رئيسيين :

١ - الاسم قائد والصفة مقودة أو تابعة أى أنها تأخذ خصائصها النوعية والعددية لا نفسها ولكن من الاسم الذى تتعلق به .

٢ - يقبل الاسم دخول أدوات التعريف أو التنكير عليه وأشهرها « أل » (*) هذا العامل الأخير هام لأنه كما نعرف (فى الفرنسية) يكفى أن تدخل على الصفة حتى تتحول إلى « اسم » مثل «الأزرق » و « الأبيض». وإن غيابها يكفى لتحويل الصفة إلى اسم مثل une robe citron فستان ليمونى، وهذا المثال له أهمية خاصة، فهنا اسمان وأحدهما له قيمة وصفية ... أيهما؟ ذلك الذى يأتى متأخرا أى «ليمونى» وعلى العكس فإن الأول فستان الذى وقع مباشرة بعد أداة التنكير (فى الفرنسية) احتفظ بخاصته الاسمية . وهنا يبدو الدور المهم الذى تلعبه الموقعية (**) وبالتأكيد فإن التغيير الذى « يلحق بطبيعة كلمة « ليمون » هنا ليس

(*) هذا العامل الثانى لا تشارك فيه اللغة العربية اللغة الفرنسية حيث تقبل الصفة فى العربية أيضا أداة التعريف إذا كان الموصوف معرفا .

(**) يمكن فى العربية الاستشهاد على قضية الموقعية والصفة مثلا بقول الشاعر صالح جودت « العيون الخضر والشعر الذهب» . فالذهب ليست صفة (من حيث القواعد النحوية التى تشترط فى الصفة أن تكون مشتقة على حين أن كلمة ذهب جامدة) ولكن وقوعها متأخرة بعد الاسم هو الذى يعطيها هذا التفسير. (المترجم)

إلا تغييرا جزئيا، فهى لم تشكل تذكيرا أو أفرادا وجمعا كما تشكل الصفة العادية لكى توافق الموصوف وتحقق بذلك معنى التبعية. وإذن فإن العاملين النحويين اللذين يتم من خلالهما التعرف على الموصوف وهما التبعية والتأخير يدخلان هنا فى تعارض والنتيجة أننا نجد معنا صفة « جزئية » للاسم.

ويمكن فى حالات أخرى أن نجد اسما « جزئيا » للصفة فى مثل Les blonds cheveux « الشقراء الشعرات »(*).

ومعنا هنا وهناك مصطلحات منهجية فقدت بشكل جزئى شخصيتها النحوية وفى نفس اللحظة فإن الفرق بين الجزيئات المتكاملة فى العبارة، الاسم من ناحية والصفة من ناحية أخرى، يتضاءل، ونجد أنفسنا تجاه حالة من اللافرق بين الأجزاء التى تشكل العبارة، ويقابلنا هنا الخطوات التى تقع فى مستويات التحليل الأخرى، فهناك انعدام الفرق بين الأجزاء المكونة للرسالة، وهناك إضعاف البناء الذى يحرص المقال العادى على أن يؤكده بقوة من خلال تلاحم عنصرين أو أكثر . وإذن فتدافع العناصر المترابطة عادة، يبدو أنه يشكل فى النهاية الوسيلة اللغوية العامة للشعر فى كل مستوياته.

وإذا قارنا صورة تقديم الصفة بالصورة الأخرى، فإننا سنجد صورة الصفة ذات عائد ضئيل، فموقع الصفة فى الفرنسية ليس دائما موحدا بالنسبة لكل الصفات وعندما نجد صفة متقدمة على الاسم نحس بموقعية غير عادية بالقياس إلى جزئيات العبارة الأخرى، ويضاف إلى هذا أن وجوب تأخير الصفة فى معظم الحالات ليس قاعدة إلا فى الفرنسية الحديثة، وقراء الشعر هم عادة الذين يتغذون بالأدب الكلاسيكى، ومن ثم هم متعودون على قراءة الصفة مقدمة، والتقديم يبدو غير طبيعى بوضوح فى اللغة المتكلمة وسوف تكون مفاجأتنا شديدة إذا سمعنا فى أحد المطاعم من يطلب « كأسا من أحمر نبيذ » لكن الموقف

(*) الصفة هنا واجبة التقديم فى الفرنسية .

يتغير إذا اتصل بالأدب، فالمعدل لم يعد معدل اللغة التى تعودنا أن نسمعها، ولكن تلك التى تعودنا أن نقرأها، وقضية « المجاوزة » قضية معقدة ومتغيرة ولا يمكن معالجتها إلا بكثير من الحذر ولهذا تحملنا دائما مشقة أن نقيم المعدل على أساس قاعدة « وضعية » عندما نطلب من اللغة التى يكتبها العلماء أن تمدنا بالمرجع .

لكى يعطى تقديم الصفة أقصى فاعليته ينبغى أن نعطيه تلك الأهمية التى أعطاها البلاغيون لما سموه التقديم والتأخير وإذا قارنا مثلا بيتا مثل :

(أ) تحت قنطرة ميرابو يجرى السين

مع ترتيب كلماته العادى (فى الفرنسية) فاعل، فعل، مكمل .

(ب) السين يجرى تحت قنطرة ميرابو

نستطيع أن نقيس فاعلية التقديم، فبالتأكيد نحن غيرنا البحر والقافية لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن التقديم يلعب دورا رئيسيا فى جوهر هذا البيت الذى يعد من أشهر أبيات الشعر الفرنسى.

ونود فى هذا الصدد أن نؤكد على الأهمية الشكلية للصورة، ويمكن فى هذه الحالة أن نلاحظ أن الصيغتين اللتين قدمتا للبيت لا تحملان نفس المعنى بالضبط، إذا كنا نريد بالمعنى سلسلة الأحاديث النفسية التى تثيرها الرسالة اللغوية، فالصيغة الأولى تقدم لنا القنطرة قبل النهر، وفى الصيغة الثانية النهر قبل القنطرة، لكننا يمكن أن نتساءل لماذا كان الترتيب ... قنطرة - نهر، أكثر شاعرية فى نفسه من الترتيب العكسى، على هذا التساؤل يجيب الأسلوبيون من خلال إثارة الحقيقة النفسية للترتيب المعكوس، فالقلب يقدم لنا المحتوى الذهنى بالترتيب الذى ورد به، والبلاغيون عرفوا « التقديم والتأخير » باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة .

ولكى نقتنع بأن هذا التفسير ليس جيدا، يكفى أن نلاحظ أن « الخاصة الأسلوبية » تختفى حين نلجأ إلى ترتيب عادى، أيا كان نوع ذلك الترتيب، ففى الإنجليزية مثلا، تقديم الصفة شىء عادى، ومن هنا لا تترتب عليه أية خصائص أسلوبية، وحتى فى الفرنسية ليست هناك خصائص أسلوبية تتعلق بتقديم الصفات التى تقدم عادة، فعندما نقول : un jeune homms شاب رجل لا تترتب على ذلك خاصة أسلوبية، فليست موقعية الصفة فى ذاتها إذن هى المسئولة عن الخاصة الأسلوبية المنتجة، بل كونها « غير عادية » فعندما تكون الصفة فى الأحوال العادية تأتى بعد الاسم، يمكن استنتاج خصائص أسلوبية لها إذا أتت «قبل» الاسم، وهذا للسبب الذى قلناه من أن الموضع الأول فى الفرنسية يأتى عادة للاسم، وكل جزئية تحتل ذلك الموقع تصطبغ بطريقة أوتوماتيكية فى الوعى بقيمة اسمية، والموقعية من هذه الناحية درجة من درجات الوضوح فى العبارة . والقلب إذن هنا يؤثر بنفس الطريقة التى يؤثر بها التجانس أو القافية، ويأخذ نفس الاتجاه إلى إلغاء الفوارق بين الوحدات التى تشكل العبارة، وهكذا فإن صورا بينها هذا القدر من الخلاف فى طبيعة مادتها، أى فى طبيعة العناصر التى تطرحها، تكشف عن تطابق بنائى، حيث نجد أن العناصر فى كل حالة تحمل نفس النمط من العلاقات .

وبصفة أعم من هذا، فإن مجمل الصور الشعر ية أيا كان المستوى التحليلى الذى تنتمى إليه، يكشف عن بناء متجانس، وفى كل الحالات وجدنا فى الحقيقة، نفس الهدف : هدم الرسالة، وكل الوسائل التى يستخدمها الشاعر تظهر نفس الطبيعة السلبية، نفس وظيفة إضفاء عدم الوضوح على المقال. لكنه فى كل هذه المستويات، ليست هذه السلبية إلا مؤقتة فهى تبنى إيجابية مقابلة سوف نحاول فى نهاية التحليل أن نحدد طبيعتها .

الصفة المقدمة غير العادية تصطبغ من هذا المنطلق بصفة نوعية؛ فالصفة وظيفتها التميز وهى حين توضع قبل الاسم تفقد هذه الوظيفة، فهى لم

تعد تحدد نوعا داخل جنس، لكنها تحدد الجنس نفسه، وكما يقول « ب . جيرو» الصفة فى موضعها العادى لها قيمة تخصيص وتحديد ذات معينة، لكنها حين تقدم تكون وظيفتها نوعية تحديدية لطبقة لغوية معينة[1] وقد أعطى المؤلف هذا المثال: عندما نقول «رجل كبير» un homme grand فمعناها فرد كبير، لكن «كبير رجل» un grand homme هو فرد يحمل قدرا كبيرا من الإنسانية.

إن المؤلف مع ذلك لم يشر إلى هذه الحقيقة التى هى رئيسية بالنسبة لنا فإن نعطى للصفة هذه القيمة الجنسية ندخلها فى تعارض مع معناها، فإذا كانت « شقراء شعرات » تصف « شقراء » الجنس وليس النوع فإذن ينبغى التسليم بأن كل شعر أشقر وهذا يتعارض مع ما نعرفه، فالشعر الأشقر نوع من الشعر، فهناك إذن تعارض بين القيمتين النوعية والجنسية اللتين تحملها الصفة فى وقت واحد.

وهذا التعارض يمكن أن يحل إذا غيرت الصفة معناها، بطريقة سوف يحاول الباب التالى فى الدراسة إلقاء الضوء عليها، وسوف نرى عندئذ أن هذا التغيير فى المعنى الذى يقلل من المجاوزة يشكل فى الوقت ذاته الهدف النهائى الذى تبحث عنه هذه المجاوزة نفسها . إن كل الصور على كل المستويات تكمل وتنتهى من خلال الاستعارة والقلب، وعدم الملاءمة أو القافية ليست إلا خطوة زمنية أولى من عملية ميكانيكية تشكل الاستعارة خطوتها الثانية، ولقد كنا نبحث خلال هذا التحليل عن الخطوة الأولى فقط، وإن اللغة الشعرية لهذا لم تبد لنا إلا من الزاوية السلبية، لكن هذه السلبية ليست إلا الالتفاف الضرورى الذى يبلغ الشعر من خلاله معناه الخاص.

ملاحظة قبل الختام، لقد ألجأتنا ضرورة التحليل على امتداد هذه الدراسة، إلى دراسة كل لون من ألوان الصورة على حدة، ومن خلال سماته الخاصة، بقى

---

(1) Syntaxe du français.

أن ألوان الصور المختلفة يمكن أن تؤدى وظائفها فى نفس النقطة من المقال وأن تجمع مجهوداتها . وهذا مثل لتجمع ثلاث صور فى ثلاث كلمات : ففى جملة un Frais Parfum «طازج عطر».

١ – القلب (من خلال تقديم الصفة طازج وحقها التأخير).

٢ – عدم ملاء مة « من نمط تبادل الحواس » .

٣ – تجانس (تشابه ٦ أصوات من ٩).

إنه من خلال لعبة التشابه والتباعد للصور يتغير وجه اللغة، والتحليل الأدبى للقصيدة لا يستطيع إلا أن يلقى الضوء على ميكانيكية هذا التغيير.

★ ★ ★

الباب السابع

الوظيفة الشعرية

الغرض الذى حاولنا أن نحدد ملامحه من خلال هذه الدراسة يمكن تلخيصه فى نقطتين :

١ - الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أى شكلية، وهو فرق لا يوجد فى جوهر الرنين الصوتى ولا فى الجوهر الفكرى، ولكن فى نمط العلاقات الخاص الذى توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى .

٢ - هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبى، وكل وسيلة من وسائله، أو كل «صورة» تشكل خاصة من خواص اللغة الشعرية، لها طريقة مختلفة تبعا للمستوى فى انتهاك قانون اللغة العادية.

لقد حاولنا أن نعرض النقطة الثانية على معايير إحصائية من خلال المقارنة الإحصائية بين الشعر والنثر من ناحية، وبين الشعر ونفسه خلال ثلاثة عصور من تاريخه . وهذا النمط من الاستدلال لا يعدم أن يثير اعتراضين، يمكن تلخيصهما فى صيغة واحدة هى أن تردد المجاوزة فى قصيدة لايدل على أنه يشكل الشروط التى تعد فى وقت واحد ضرورية وكافية للحدث الشعرى، فلكى ندل على أنه ضرورى ينبغى أن نبين أنه لا يتم الشعر بدون «مجاوزة» ولكى ندل على أنه كاف ينبغى أن نبين أنه لا توجد مجاوزة بدون شعر .

وعلى الاعتراض الأول ليس من الممكن بالنسبة لنا أن نرد بطريقة مرضية إلى الغاية، ويجب لكى يكون معنا هذا الرد أن نكون قد انتهينا من دراسة كل جوانب فن الشعر، ونحن بعيدون عن هذا، فنحن لم ندرس إلا عينة صغيرة من «الصور» وهى دون شك أكثر ألوان الصور نمطية وشيوعا ولكنها لا تمثل إلا قسمًا ممكنًا من أقسام الصور. ومن الممكن تماما لأى أحد أن ينتج نصوصا لا توجد فيها أى من الصور التى درسناها. نصوصا دون بحر أو قافية أو عدم ملاءمة أو زيادة أو قلب ويكون النص مع ذلك نصا شعريا أصيلا، لكن مثل هذه الحجة لن تكون بدورها مقنعة إلا إذا كنا قد استنفدنا ترسانة الوسائل البلاغية التى يمتلكها الشعر، ولنذكر هنا أن البلاغة القديمة تضم أكثر من مائتى صورة مختلفة دون أن تدعى مع ذلك أنها تستوعب كل وسائل التحليل، ولقد اكتشفنا نحن أنفسنا، من خلال التحليل المزدوج صورا لم تعالجها البلاغة القديمة، والتسليم بأن مجرد اسم علم يمكن أن يخفى صورة ينبغى أن يجعلنا نحترس من الحكم على نصوص تبدو فى الظاهر بريئة.

والواقع أن تحليلنا، استجابة لدوافع عملية بحتة، ظل محصورا فى أقصر أجزاء المقال، وهى أجزاء مزدوجة فى معظم الأحوال، وهكذا تدخل الجملة الجزئية فى العبارة، وهذه بدورها تدخل فى المقال، وهناك وحدات كثيرة تتركز داخل قوانين تنظيم الكلام وهى معقدة ولم يكشف عنها بعد كاملا، ولن نستطيع أن ندرك كل زوايا الشعرية، إلا إذا عرفنا القانون الكلى الذى يتحكم فى الاتصال الكلامى، وفى انعدام هذا القانون نظل بريئين أمام هذا الاعتراض مدعين أن نصا شعريا لا يبدو من الناحية اللغوية مماثلا للنثر إلا نتيجة لانعدام تحليل لغوى كاف، وكما يقول «فاليرى»: «لا يوجد معنى ولا توجد فكرة دون أن تكون معرضا لصورة يمكن أن تلحظ».

ولنضف إلى هذا أننا استطعنا فى بعض المرات أن نعتمد على الدليل المضاد مظهرين أنه يكفى فى بعض الحالات أن نعيد إلى الكلام ترتيبه العادى

لكى يبطل ما فيه من شعر، على سبيل المثال عند الحديث عن بيت فرجيل (لقد رحلوا مظلمين فى الليالى الوحيدة) ولقد اعتمدنا هنا على تذوقنا الجمالى الفردى، والمترجمون الذين حولوا البيت على الرغم من الأصل إلى (لقد رحلوا وحيدين فى الليالى المظلمة) فضلوا أن يضعوا الصفة فى مكانها العادى، هؤلاء المترجمون لهم بالتأكيد مذاق للشعر يختلف عن مذاقنا .

بقى الاعتراض الثانى ونحن لن نحاول أن نرده بل إننا على العكس سنتبناه، فنحن نعتقد بكل تأكيد أنه لا يكفى انتهاك القانون اللغوى لكى تكتب قصيدة، إن الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا، وخطأ السرياليين أنهم كانوا فى بعض الأحيان يعتقدون هذا . يقول بريتون: «أقوى الصور بالنسبة لى هى تلك التى تقدم أكبر قدر من العشوائية، وأنا لا أخفى هذا وهو اتجاه يعتمد على الكتابة العفوية باعتبارها منهجا للكتابة الأدبية».

ولقد وجد السرياليون كما هو معروف نصيبا من الفشل فى تحقيق ذلك، وهونصيب كان يمكن أن يكون أكثر خطرا لو أن العفوية لم تخضع خلسة للمراقبة.

وكذلك «لعبة» الجثة الشهية التى تُوكِل بحق إلى المصادفة مهمة انتهاك القانون والإطاحة به، ولكن لأن اللعبة تعتمد على هذا تنتج من اللامعقول أكثر مما تنتج من الشعر، فعبارة مثل «إن محار السنغال يأكل العيش ذا الألوان الثلاثة» ليست شعرية إلا إذا قررنا منذ البدء الخلط بين الشعر واللامعقول، ولكن بين الحالتين فرق أشرنا إليه نحن من قبل، فالعبارة الشعرية والعبارة اللامعقولية يقدمان معا نفس اللون من عدم الملاءمة، لكن عدم الملاءمة فى العبارة الأولى قابل للتخفيض، وغير قابل لها فى العبارة الثانية، فالتشابه بينهما من الناحية البنائية إذن ليس إلا من الزاوية السلبية مع أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوى، لكن هذا الانتهاك ليس إلا الخطوة الأولى من ميكانيكية كلية، تفتقر العبارة اللامعقولة إلى خطوتها الثانية، والفرق يكمن بالتحديد هنا

وهو فرق كبير، فالمجاوزة بالنسبة للشعر ليست إلا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه إلى التصحيح الخاص بالشعر.

إن ميكانيكية التصنيع الشعرى يمكن أن تتجزأ إلى مرحلتين :

١ - موقف المجاوزة .

٢ - تخفيض المجاوزة .

والمرحلة الأولى فقط هى المرحلة السلبية، وإذا كنا قد قصرنا تحليلنا على هذه المرحلة فلأنها مع كونها ضرورية لفهم المرحلة الثانية قد أهملها المتخصصون، لكنها من الناحية الوظيفية ليست إلا طريقا تشكل المرحلة الثانية نهايته، والشعر أيا كان ما يقوله «بو» ليْسَ مشمولا بروح النفى فإنه لا يهدم إلا لكى يبنى، وحاصل مجمل العملية إذن ليس هباء، ولكنه يغل نتاجا محددا، ولا منطقية القصيدة شىء أساسى لكنها ليست مجانية، إن ثمنها الذى لابد أن تدفعه هو أن تولد نظاما أو منطقا آخر، من خلال الصورة ومن داخلها يتم فى وقت واحد ضياع المعنى والعثور عليه، لكن المعنى لا يخرج من هذه العملية كما كان، إنه يتعرض خلالها لتحورات تحدثنا من قبل عن طبيعتها.

ينبغى أولا تحديد معنى كلمة «المعنى» ومشكلة «معنى المعنى» هى من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين، ونحن لا نريد أن نخاطر بالضياع فيها، ومع ذلك فلكى نفهم الخطوات التالية لابد أن نحدد إحدى النقاط: كلمة «المعنى» تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال، لكننا هنا يمكن أن نحدد مع «اوجدن» Ogden و«ريتشاردز»[1] Richards عنصرين مختلفين:

١ - الموضوع الحقيقى معتبرا فى ذاته .

٢ - العملية الذهنية التى من خلالها يفهم الموضوع.

(1) Meaning of meaning. Londres. 1949.

ومعظم اللغويين يحتفظ بكلمة المعنى للعنصر الثانى، ونحن مع هذا نعتقد أن الأول ينبغى أن يوضع فى الاعتبار، فوجوده فى الواقع هو وحده الذى يجعل ممكنا فهم هذه الحقيقة : من النثر إلى الشعر يظل المعنى فى وقت واحد متطابقا ومختلفا .

فهما متطابقان فى مثل «كوكب الأرض» و «هذا المنجل الذهبى» (إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الأول)؛ حيث يحملان نفس الاتجاه ويرسلان إلى نفس الموضوع وهو الكرة الأرضية نفسها، وهما مختلفان (إذا أخذنا فى الاعتبار العنصر الثانى)؛ فالنمطان التعبيريان يرسلان إلى نفس الموضوع، لكنهما يسلكان طريقتين مختلفين لالتقاطه، وسيلتين متميزتين (للوعى به)، فإذا كنا إذن نعنى بكلمة المعنى، الموضوع، فإن «كوكب الأرض» و «هذا المنجل الذهبى» يكون لهما نفس المعنى، لكننا إذا كنا نريد به الطريقة الذاتية لفهم الموضوع فإن التعبيرين سيكون لهما معنيان مختلفان، يمكن أن نسميهما «المعنى النثرى» و«المعنى الشعرى ».

بقى أن نوضح طبيعة هذه التفرقة، لكننا نرى أن المشكلة تتجاوز بكثير الإطار الضيق للدراسات اللغوية، فلم يعد الأمر يتعلق بالرسالة نفسها باعتبارها نظاما من الرموز، ولكن بالحقيقة الذاتية التى تتولد لدى المتلقى، ولم تعد المشكلة مشكلة البناء ولكن مشكلة وظيفة اللغة، وهى مشكلة أقرب إلى علم النفس اللغوى منها إلى علم اللغة بمعناه الخاص وهو ما نريد أن تستند دراستنا إليه وإذا كنا إذن نمس هنا المشكلة الأساسية فإننا نفعل لكى لا نتوقف عند مرحلة سلبية من عملية تضم مرحلة إيجابية، ليست المرحلة السلبية الأولى إلا أداتها، ونحن نأمل أن نخصص لهذه المرحلة الثانية بحثا مستقلا فى المستقبل، ولكننا فقط نريد هنا أن نتأكد من وجودها .

يتفق معظم اللغويين كما هو معروف على أن يعترفوا للغة بتعددية الوظائف وهم بلا شك يختلفون فى عدد هذه الوظائف المختلفة وقيمتها، لكنهم

يتفقون جميعا على الأقل على وظيفتين تتقابلان مع القسمين الكبيرين النفسيين للحياة حسب التقسيم الكلاسيكى : الحياة العقلية والحياة العاطفية [١]، الأولى هو الوظيفة العادية للغة المكتوبة، وهى الوظيفة التى تختلف تسميتها باختلاف المؤلفين : «ذهنية» أو «إدراكية» أو «تقديمية» ووراء هذه الأسماء المختلفة من السهل أن نلمح محتوى معنويا واحدا ودون شك توحى المفردات هنا بانطباع مختلس فليس من السهل أن نقول ما الفكرة، أو ما التصور، أو التقديم، لكن يمكننا على الأقل أن نعرفها، وهذا كل ما يهمنا هنا فى مقابلة الوظيفة الأخرى المسماة «العاطفية» والتى يراد بها تأثير فعال دون الفكرة، فالفكرة فى الواقع محايدة فهى تعطى معلومة لكنها لا تلمس .

ولكى نميز هذين النمطين من المعنى سوف نستخدم المصطلحين البسيطين «الاشارة» و«الإيحاء»، والمصطلحان بالتأكيد لهما مرجع واحد ولكنهما يتعارضان فقط على المستوى النفسى، فالإشارة تميز رد الفعل الإدراكى والإيحاء يميز رد الفعل العاطفى اللذين يثيرهما تعبيران مختلفان عن موضوع واحد، ووظيفة النثر ادراكية ووظيفة الشعر إيحائية [٢]، والنظرية الإيحائية للغة الشعر ليست جديدة، وفى الحقيقة نجدها اليوم فى كل مكان، فقد تحدث عنها من قبل فاليرى : «هناك مظهران للتعبير اللغوى، نقل حقيقة، وتوليد عاطفة، والشعر حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين [٣]».

ريتشارد كان أكثر تحديدا، فقد أعلن فى «مبادئ النقد الأدبى»: أن: «الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية»، و «كارناب Carnap» أعلن بدوره فى «فلسفة ومنطق التركيب» أن «هدف قصيدة من الحديث عن «أشعة الشمس» و«السحاب»

---

(١) تميز البلاغة القديمة بين وظيفتين رئيسيتين هما «الإعلام» و « تحريك الشعور» .

(٢) مع تحفظ هو أن هذا تمييز محورى ، فالنثر العلمى أقرب إلى محور الإدراك ، بينما الشعر أقرب إلى محور الإيحاء .

(3) Je disais qulquefois. P.650.

ليس هو أن تنبئنا بحالة الطقس لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة »[1] .

هذه الاقتباسات الأخيرة توضح تماما مفهومنا، ومع ذلك سوف نضيف إليه تحديدا أن « العاطفة» التى تثيرها قصيدة تستحق هذا الاسم حيث إنها تجربة فعالة يمكن أن نصنفها فى الأقسام الكبرى للحياة: الفرح، الحزن، الخوف، الأمل .... إلخ لكن بين هذه العواطف الحقيقية كما نحسها فى الحياة اليومية وبين العواطف الشعرية يوجد داخل التجربة نفسها فارق مهم ذو طبيعة يحددها علم الظاهر، فعلى حين أن العاطفة الحقيقية عاشتها الذات كواحدة من حالاتها الداخلية، تضاف العاطفة الشعرية تضاف إلى حقل الموضوعات، فالحزن الحقيقى تجربة تخوضها الذات، على طريقة «أنا أكون ...» وعلى أنها تغيير فى حالاتها هى يبقى العالم سببا خارجيا لها، لكن الحزن الشعرى على العكس من ذلك يلتقط على أنه خاصية للعالم، فسماء الخريف «حزينة» كما أنها «رمادية» ويمكن أن يقال عن الصفة الأولى إنها «ذاتية» وعن الثانية إنها « موضوعية » ولقد اختار ميكيل دوفرن Mikel Dufrenne لكى يفرق بينهما جيدا كلمة «المشاعر» فهو يقول « الإحساس هو ألا أجرب مشاعر باعتبارها حالة من حالات ذاتى، وبل باعتبارها خاصة متصلة بموضوع» [2]، فهو إذن وسيلة للوعى بالأشياء، طريقة متفردة وخاصة لالتقاط العالم، العاطفة الشعرية إذن لا تضاف من الخارج إلى صورة الموضوع، إنها ماثلة فى الأشياء، وتشكل ما يمكن أن نسميه « الصورة الفعالة» للموضوع، فبدءا من موضوع واحد يمكن أن يكون لدينا صورتان أو تقديمان نفسيان متميزان، وهما يشكلان نمطى المعنى اللذين يعبر عنهما نمطا اللغة.

---

(١) انظر أيضا س. لانجر الذى يمتد بالنظرية إلى الفن كله «الجمال شكل تعبيرى» ص ٣٩٦ .

(2) Phénomenologie de l’exoérience esthétique Paris. P.U.F. P. 544.

والصورة الفعالة موجودة دون شك خارج اللغة، وقد أعلن هيجل Hegel بحق «مادامت الكلمات نفسها ليست إلا رموزا للتقديم (أو الصور) فإن الأصل الحقيقى للغة الشعرية ينبغى ألا يبحث عنه لا فى اختيار الكلمات ولا فى الطريقة التى تجمعت بها لكى تشكل جملا ولا فى رتبتها فى الإيقاع والقافية .. إلخ لكن فى نموذجية الصورة أو التقديم»(١).

ويبقى حقيقيا مع ذلك أن هذه «النموذجية» تثار هى أيضا من خلال لون من اللغة والصورة الفعالة لا تقتصر على الشعر وحده؛ فالفنون الأخرى بل الطبيعة نفسها قادرة على حملها . ومن أجل هذا الشعرية فى المقدمة تحدثنا عن إمكانية وجود شعرية للأشياء، ولكن القصيدة على الأقل هى أكثر هذه الأشياء فاعلية فى حمل الشعر، ومن هنا يمكن أن نطلق صفة الشعرية على طريقة «الوعى الشعرى» التى تعد القصيدة وسيلتها المفضلة، ولنقل إن ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوى لحصاد نمط من الوعى لا تغله مشاهد العالم فى الأحوال العادية .

إذا كانت حقيقة هذا النمط من التقديم لا يمكن أن توضع موضع الشك باعتبارها قاعدة المعنى الشعرى، فإنها تمثل مع ذلك عقبات خطيرة إلى حد ما، وخاصة بالنسبة لدراسة جمالية تريد أن تكون علمية، فبصفة عامة كل تعريف عقلى للمعنى أصبح اليوم موضع ارتياب، وتزداد دواعى الارتياب إذا كان الأمر متعلقا بالظواهر الفعالة، فهى تترك جانبا كبيرا للذاتية، بالمعنى السيئ للمصطلح، هذه الخصائص الفعالة أو التعبيرية للأشياء هى خصائص حقيقية بلا شك ولكن من الصعب وصفها أو تصنيفها، فعندما نتكلم عن «حزن» السماء الرمادية، نسأل هل هذه الكلمة أكثر من استعارة ؟ ودون شك فالتجربة أقرب إلى الحزن منها إلى الفرح أو إلى الغضب لكنها تبقى فى ذاتها أدق من أن توصف، نغمة متميزة لا تقارن، ولا تستطيع المصطلحات النوعية للمفردات الفعالة أن

(1) Esthétique. trad. Janklevitvh. P.50.

تحددها، وينبغي تسمية هذه الخصائص من خلال علاقتها بموضوعاتها، كما نفعل مع الروائح، فأن نقول مثلا « شعور السماء الرمادية» كأننا نقول « رائحة الورود » ومع انعدام التعريف، يبقى لنا من خلال التصنيف، أن نقترب من الأشياء دون أن نستطيع على الإطلاق بلوغها، كما أشار إلى ذلك ايتين سوريو «من بعض الزوايا يحمل كل نتاج، جدير بالاهتمام الجمالي، مذاقا خاصا به، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق، فهو يثير حنينا رقيقا أو غربة وحشية، أو عظمة غنية ومجلجلة، لكن هذه الخطوات التحليلية ينبغي ألا تضع قناعا على الخصائص التى لا توصف للمذاق، للمناخ، للحيوية التى مهما حاولنا أن نعدد الصفات الكلامية لتحديدها، فلن نستطيع أن نلتقط ملامح وجهها الخاصة فى تفردها الأصلى(1)» ولنحتفظ بهذا التنبيه فى الذاكرة، مع قدر من التحفظ على محتواه، فنحن سنستعمل هذه الصفات المتداخلة التى إن لم تستطع أن تحدد المذاقات فهى على الأقل تستطيع أن تثيرها عند من يمر بتجربتها.

هناك عقبة ثانية تنبعث من التنوع الذى لا جدال فيه للصور الفعالة، إن كل العالم يرى رمادية السماء، لكن هل هى حزينة بالنسبة لكل العالم ؟ إن هناك -حتى فى الأوساط المثقفة - أناسا يبقون بلا عيون أمام تعبيرية الأشياء حتى عندما يتجاوبون معها فإن النغمة الفعالة الخاصة للصورة والمنبعثة من نفس المصدر تبقى متنوعة إلى حد كبير تبعا للزاوية وللخطة، ألا تخاطر اللغة بفقدان صلابتها المعنوية عندما نعبر من المعنى النثرى إلى المعنى الشعرى، ؟ إننا عندما نتجاوز درجة من احتمالية تعدد المعنى لا تستطيع اللغة أن تؤدى وظيفتها .

لكن حجة كتلك يمكن أن تكون قد انتقلت بطريقة مفتعلة .

---

(1) Les Categories esthétique. P. 4.

ولنعبر أولا بالتفنيد على النقطة الأولى، فالذين لا يرون فاعلية الأشياء لا يستطيعون أن يقولوا شيئا ضد حقيقة هذه فاعلية، كما لايستطيع مرضى عمى الألوان أن ينكروا حقيقة الألوان، فالقصيدة تتوجه إلى ذلك الذى سماه الأنجلو ساكسون the right reder القارئ المنتقى أكثر من أى فن آخر.

فإذا لم يفهم البعض القصيدة فليس هذا خطأها بنفس القدر الذى يبقى به نص علمى غامضا بالنسبة للكثيرين، فهناك «ذكاء شعرى» هو «القلب» (إذا استعملت كلمة تم تجاوزها لكنها تظل موحية) أو القدرة على تلقى الإجابة العاطفية لمشاهدة العالم .

أما بالنسبة للتنوع فيبدو أنه - تبعا لتجارب حديثة - أقل مما يتصور للوهلة الأولى، فالارتباط بين «اللون - المشاعر» و « الموسيقى - المشاعر» على نحو خاص، يؤكد فى الموضوعات التى تم إجراء الاختبار عليها وجود ارتباط لا جدال فيه . ونفس الشيء يقال بالنسبة لظاهرة تبادل الحواس كما عرفها وارين Warren [1].

إن الربط بين اللون والصوت على نحو خاص يبدو أنه متسع إلى حد كبير وأن التغيير فيه قليل من فرد لآخر على الأقل فى داخل جماعة متجانسة اجتماعية وثقافيا، لقد رأينا الدور الذى يلعبه تداعى الحواس فى العملية الاستعارية وتداعى حواس مختلفة هو بالتأكيد راجع إلى تشابه مصادرها الفعالة، فهناك لون من «حسية الوجود الخارجية» يعطى لكل محسوس تعبيريته» ونغمته العاطفية، وهذه النغمة يمكن أن تكون متطابقة أو متشابهة هى ومحسوس ينتمى إلى طائفة مختلفة، ولقد أثبتت التجربة أن الذوات الإنسانية تتجه إلى أن تجمع من ناحية كل ما هو مضىء، مذبب جامد، عال، خفيف، سريع، حاد، ضيق وتوابع هذه الأشياء فى سلسلة طويلة، وعلى العكس من ذلك، كل ما

(1) Dicitinary of Psychology. Boston. 1934.

هو مظلم، حار، رخو، لين منهك، منخفض، ثقيل، بطيء، عريض، واسع ... إلخ فى سلسلة أخرى طويلة»[1].

وفيما يخص الحيوية الكلامية فإن قدرتها العاطفية هى نفس قدرة الأشياء التى تشير إليها، فالكلمات كما يقول هيجل هى «رموز الأشياء المقدمة» وليس لها من قوة إلادعوة هذه الأشياء لوعى المتلقى، لكنه يوجد، كما رأينا، نمطان من تقديم الأشياء، وكل كلمة تكمن فيها قوة إثارة هذا النمط أو ذاك، تبعا لبناء الرسالة التى تأخذ مكانها فيها.

كل كلمة إذن لها بالقوة معنى مزدوج إشارى أو إيحائى، والمعنى الإشارى هو الذى يوجد فى القواميس فالكلمة تعرف حسب خصائصها الإدراكية، والخصائص العاطفية لا تجد لها فى القاموس مكانا إلا من خلال «المعنى المجازى» عندما تكون الكلمة مستعملة فى استعارة شائعة، لكن يمكن أن نتخيل وجود «قاموس إيحائى» والكلمات فيه ستحدد بدءا من خصائصها العاطفية، وسوف يكون معنى «أحمر» فيه «مثيرًا» أو «عنيفًا» ومعنى «أزرق» «هادئًا» أو «مسكن» .... إلخ، وبالتأكيد فإن قاموسا كهذا سوف يعتمد على قاعدة لم تعد بعد صلبة، والتعريفات تخاطر بأن يكون فيها تنوع كبير من قاموس لآخر. ومع هذا فإنه مع منهج «قياس المعنى» [2] الذى وضعه «أو سجود» ومعاونوه، يمكن أن نأمل فى أن نحمل إلى هذه المعانى أساسا تجريبيا بل أن نحدد لها قيمة كمية.

إن هذا المنهج قائم على نظرية « التكامل فى المعنى» المعتمدة على سلم ذى قطبين وسبع درجات يحدد القطبين صفتان متعارضتان حسن/ قبيح، قوى/ ضعيف، حار / بارد .. إلخ والموضوعات ترتب على هذا السلم حسب درجة قياس المعنى، والتحليل الإحصائى لعدد كبير من الإجابات، يسمح بأن نبنى

(1) Whore Language. thought and Reality.cit. Par. jakobson. Essais. P. 242.

(2) Osgood Suci et Tannenbaum. Measurement of meaning. Univ. of Ellions. 1958.

«تضادا معنويا ذا ثلاثة أبعاد» يمكن أن يجد فيها كل تصور موضعا له، وهذه الأبعاد تسمى «القيمة » و«القوة» و «النشاط»، ويبقى بالتأكيد ملاحظة أن هذه الأبعاد الثلاثة تحدد المعنى لا فى عمومه ولا فى مركباته الإيحائية كما لاحظ ذلك «أولمان».

واعترافات المؤلفين أنفسهم تذهب إلى أن هذه الأبعاد الثلاثة لا تعطى إلا تحليلا ابتدائيا لكن يبقى أنها تمد الذاتية بقاعدة موضوعية، وكما يقول المؤلفون تتعلق «الموضوعة» بدور الملاحظ لا بالموضوع الملاحظ [1]» .

★ ★ ★

نستطيع الآن أن نعود إلى مرحلتنا الثانية، لقد كنا قد عرفنا الصورة بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى، والجملة الشعرية تعطى لجزئياتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها. وهذا التعريف يمكنه الآن أن يكتمل فيكفى أن تحل فى هذه الصيغة كلمة «إشارة» بدل كلمة «معنى»، فالمعنى الإشارى يجعل الجزئيات غير قادرة على أداء الوظيفة التى تحددها لها الجملة، لكن «الإيحاء» يأخذ المكان الذى خلا بهروب « الإشارة» ومن هنا فإن توافق الجزئيات يتم على المستوى الإيحائى، وهناك لون من «المنطق العاطفى» سيخلع معدله على الجملة الشعرية، واللغة تغير قانونها، ودون شك تبقى البديهات الضروريات لأى اتصال كلامى، فالرسالة لابد أن تكون قابلة للفهم، لكن هذه القابلية لم تعد على نفس النمط الذى كان، والدال يرسلنا إلى مدلول آخر (س٢) الذى يأخذ مكان (س١) والمدلولان (س١، س٢) لهما مرجع واحد؛ مما يؤكد تلاقى القانونين لكن قواعد التطابق لم تعد كما كانت .

إن قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الداخلية، إنه يلخص مثلث التقابل والتعارض

---

(1) Osgood. op. cit. P. 25.

والكيف كما تعكسه حساسيتنا، فالصلوات التبشيرية زرقاء لأن انطباعنا الكيفى يتقابل مع ذلك اللون، لنقل إن «هادئًا، مسكنًا» يتطابق مع ما تنتجه الأجراس التى تدق لهذه الصلوات، ومن نفس المنطلق فإن بوق الصيد هو أداة موسيقية لكن فى دعوته شيئا من «الحنين والبعد» يتقابل التحديد مع ما يمكن أن تقوله الحساسية عن الذكريات، ففى الشعر كما فى النثر يتناسب المسند مع المسند إليه، والجملة الشعرية هى من الناحية الموضوعية خطأ ولكنها من الناحية الذاتية حقيقية، والشعركما كان هيجو يقول: «هو السر الخالص الكامن فى كل شىء» أو كما يقول مالارميه: «الشعرية الجديدة يمكن أن أحددها فى كلمتين فهى «الرسم» لا للأشياء، ولكن لما تنتجه الأشياء» .

ودون شك فإن شعرية كتلك تترك جانبا كبيرا للتأمل الشخصى، ونحن نفتقد القاموس الإيحائى الذى يمكننا أن نراجع فيه صلاحية الإسناد الشعرى لكن الشاعر هنا يمكن أن يسأل التجربة لكى تعطيه ضمانها، على سبيل المثال فإن منهج «أو سجود» يسمح بقياس المسافة التى تفصل داخل « الفضاء المعنوى» بين الموقعين اللذين يشغلهما كل من المسند والمسند إليه، فإذا كان هذان الموقعان متطابيقين أو شديدى التقارب (مع مكانهما فى الجدول الموضوعى) فإنّ ذلك يعد دليلا أو على الأقل مشيرًا إلى أن حدس الشاعر يلتقى مع حدس جمهوره، ويمكن أيضا أن نحلم بتطبيق المناهج الكلاسيكية للجماليات التجريبية فمنهج الاختيار مثلا، عندما نعطى لموضوع ما، من بين قائمة من الصفات مسندا يتناسب ذاتيا وهو موضوع معين، فإن هذا يسمح بعرض الحقيقة الشعرية على معيار كلاسيكى للحقيقة الموضوعية، مع فرق، هو أن المطابقة فى هذه الحالة لن تكون بين عقول ولكن بين حساسيات، وأيا كانت نتائج هذا التقارب فإننا ينبغى ألاَّ نخلط بين «الذاتية» و«العشوائية» . ولنأخذ هنا عبارة بريتون : «إن الشاعر يستجيب فى لغته إلى وضوح فى المشاعر بالنسبة له فى

قوة الوضوح التجريبى[1]» ولأجل هذا يمكن الحديث عن «قانون» فالشاعر لا يترك نفسه لكى تحمله الكلمات، إنه يتحدث عن حقيقة ليست خالية من المعنى إلا فى نظر القانون الموضوعى، وهى ينبغى أن تكون كذلك فى نظره لكى يترك المكان لقانون آخر، لقد قال «إلوارد» Eluard.

الأرض زرقاء مثل برتقالة

لا يوجد على الإطلاق خطأ فالكلمات لا تكذب

وهو تأكيد يمكن الموافقة عليه بشرط أن نعطى للكلمات معناها الإيحائى وفى غياب ذلك سوف يتهاوى البيت الأول فى اللامعقولية .

إن الشعر يتحدد بالقياس إلى قانونين، وهو سلبى بالقياس إلى أحدهما، إيجابى بالقياس إلى الآخر، وهو لهذا يمكن أن يكون له مقابلان :

١ – النثر الذى لا يحترم القانون الإشارى .

٢ – اللامعقول الذى يحترم لا القانون الاشارى ولا الإيحائى .

والجملة الشعرية وحدها هى التى تستجيب لطلب مزدوج تتحدد على أساسه فهى التى لا تطيع جانبا وتطيع الآخر، وهو ما يمكن أن نتصوره من خلال الجدول التالى :

الجملة	الملاءمة	
	إيحائية	إشارية
نثرية	–	+
لا معقولية	–	–
شعرية	+	–

---

(١) هذا الوضوح بالنسبة إلى البعض راسخ ، والذاتية مرتبطة بالموضوعية العميقة للذات ، لكن هذه قضية تعود إلى الميتافيزيقيا إلى علم الشعر .

إن هذا الجدول كما نرى لا يشتمل على كل الاحتمالات، فهو يفتقر فى مقابل الجملة اللامعقولية التى تشتمل على السلب مرتين، إلى جملة تشتمل على الإيجاب مرتين، لكن جملة كتلك لا وجود لها، فإذا كان الشعر فى الواقع قد صنع من الصور، وكانت الصور انتهاكا للقانون الإشارى وهى النظرية التى تقوم عليها تحليلنا، فإن نتيجة ذلك أن السلبية الاشارية هى شرط أولى للإيجابية الإيحائية، فالإيحائية والإشارية متنافسان والإجابة العاطفية والإجابة الذهنية لا يمكن أن يولدا فى وقت واحد فهما متناقضان . ولكى يستمر بقاء الأولى لابد أن تختفى الثانية، ففى جملة مثل «سماء زرقاء» ليس هناك تناقض بين الإيحاءات والصيغة يمكن أن تعد إيجابية من خلال الملاءمة المزدوجة لكن لكى تطابق الإيحائيات لابد أن تتحقق وهو ما لا يمكن إلا إذا ترك «المعنى الإشارى» لها المكان، وليست هذه هى حالة الجملة التى معنا والتى هى ملائمة من الناحية الإشارية ولهذا تبقى جملة نثرية .

إن الاستعارة كما قلنا هى هدف الصورة، والمجاوزة التركيبية لا تأتى إلا لكى تثير المجاوزة الجذرية، لكن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير فى المعنى، إنها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى، مرور من المعنى الذهنى إلى المعنى العاطفى، ولهذا ليست كل استعارة بشعرية، فإذا كان (ص٢) جزءا من (ص١) فإن تغيير المعنى يظل على المستوى الإشارى . لقد تغير المعنى ولكن لم تتغير اللغة، والإجابة تبقى ذهنية، ومن هنا توجد استعارات علمية، فعندما نسمى الالكترون «الكوكبى»، فإن المعنى الاستعارى لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمى إلى المعنى الإشارى للكلمة، فبدءا من المعنى الإشارى العام لكلمة «كوكب»، وهو «جسد فضائى يدور حول الشمس»، أخذنا جزئيات «جسم ... يدور حول .....» . فالملاءمة فى العبارة لكن فى إطار نفس المحيط المعنوى وهو المحيط الإشارى أى محيط النثر . ولكى يظهر الإيحاء أى الشعر لابد ألا يكون بين

(ص١) و (ص٢) أية عناصر مشتركة، وهنا فقط، وفى غياب كل تشابه موضوعى يظهر التشابه الذاتى، ويظهر المدلول العاطفى بالمعنى الشعرى .

وهذا يفسر لجوء الشعر الحديث - كما بينا - على نطاق واسع إلى «الاستعارة البعيدة » ولكى يفعل هذا أقام عدم الملاءمة على «أوليات» اللغة فهذه «الأولية» من خلال بساطة مفهومها تستبعد أية إمكانية للتطابق أو التوازى مع مصطلح آخر، ولا يمكن أن يتم التشابه إلا بطريقة عرضية وعلى مستوى الإجابة الذاتية العاطفية .

إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية وعلى نحو خاص كلمات الألوان، فليس هذا - أو لنقل فليس هذا فقط - كما يعتقد البعض السبيل لادخال المحسوسات إلى عالم الشعر، فلقد نسب طويلا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس[1]، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلا: «شعور زرقاء» (بودلير) عيون شقراء (رامبو) سماء خضراء (فاليرى) .. إلخ . والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان، أو بمعنى أدق لا تحيل إليها إلا فى مرحلة أولى، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون نفسه دالا على مدلول ثان ذى طبيعة عاطفية، فعندما يقول «مالارميه» «صلاة زرقاء» فليس هنا أية «صورة» والواقع إن من المستحيل التخيل، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى، أن الشاعر لايريد أن «يرسم» والاستعارة لم تعد «رسما» كما لم يعد الشعر «موسيقى». الاستعارة الشعرية عبور من اللغة الاشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى .

---

(١) عرف «ماروزو» الاستعارة بأنها « وسيلة تعبيرية تعد نقلا لنقطة مجردة إلى عالم المحسوسات».
Lexique de terminologie linguistique - Paris. 1943.

إن مجمل العملية الشعرية يمكن أن يرمز إليها من خلال الرسم الذى قدمناه فى الباب الثالث ومن خلال إعطاء المدلولين قيمهما الرمزية:

المعنى الإشارى = ص١س ——————

السـياق

المعنى الإيحائى= ص٢ ——————

إن النظرية الإيحائية للشعر كما قلنا من قبل ليست مبتكرة، لكن الذين يؤيدونها، يعتبرون عادة أن المعنيين مستقلان، وهو ما يظهر بوضوح خلال الفقرة التالية لريتشارد : « فى الاستعمال العلمى للغة ... ينبغى أن تنتمى الروابط والعلاقات الإشارات إلى النمط الذى نسميه «منطقيا» لكن بالنسبة للاستعمال العاطفى، لا تعد العلاقة المنطقية ضرورية، بل إن هذه العلاقة يمكن أن تكون - كما يحدث غالبا - عقبة لأن المهم هو أن يكون لسلسلة المواقف الناتجة عن الإشارات تنظيمها الخاص والتشابك العاطفى الخاص فيما بينها وهذا لا يتبع غالبا العلاقات المنطقية للإشارات التى تولد تلك المواقف»[1].

وما يسميه المؤلف هنا«علاقات منطقية» نسميه نحن «ملاءمة إشارية» يمكن أن تصاحب أولا تصاحب «الاستعمال العاطفى» هى كما يقول لنا «تشكل غالبا عقبة» وهو ما يعنى أنها ليست بالضرورة عقبة .

حول هذه النقطة الرئيسية نختلف مع التصور الذى تقرره غالبا النظريات العاطفية للشعر . إن المعنى العاطفى خصم مضاد للمعنى الذهنى، وينبغى نتيجة لهذا بالضرورة وضع «عقبة» أمام هذا لكى ينتصر ذلك .

يبقى أن المنافسة بين المعنيين، وهى التى تتولد منطقيا عن تحليلنا لا تشكل مع ذلك قضية بديهية فى نفسها، فنحن لانرى سلفا لماذا لا يمكن ظهور

---

(1) Princips. P. 268.

هذين النمطين من الاستجابة فى وقت واحد، وهنا تكمن مشكلة يمكن أن يلقى حلها بعض الضوء على الطبيعة العميقة للوظيفة اللغوية .

★ ★ ★

نحن حتى الآن لم نفكر إلا فى إطار العبارة الإسنادية، ويقى أن نختبر كيف تؤدى المرحلة الثانية وظيفتها فى أنماط الصورة الأخرى، وسوف يبقى المبدأ الرئيسى كما هو : استبدال المعنى الإيحائى بالمعنى الإشارى يلائم المبدأ الذى تؤدى على أساسه الوظيفة صورتها.

ففيما يتصل « بالتخصيص» بينا من قبل أن المجاوزة هى تخفيض من خلال تغيير مزدوج نحوى أولا ومعجمى ثانيا، والصفة الزائدة، تعد زائدة لأنها غير قادرة على ملء الوظيفة المخصصة للصفات، ولكى نقلل المجاوزة، لابد أن تتحول الصفة إلى «نعت مقطوع» يؤدى وظيفة استثنائية، وهو ما لا يمكن إلا إذا كان معناها يسمح بذلك، وقد بينا أنه إذا كانت تلك هى الحالة عند الكلاسيكيين، فإنها تكاد ألا تكون كذلك على الإطلاق عند المحدثين، ففى مثل :

الأفيال الخشنة ..... تذهب إلى أرض الميلاد

لا يمكن للصفة أن تلعب دور التحديد المكانى أو السببى أو الاضرابى .. إلخ لكن هذا العجز لا يتصل إلا بالمعنى الإشارى ويأتى الإيحاء إذن ليحتل المكان ويعيد للصفة وظيفتها، والصورة العاطفية «للخشونة» هى لون من «الشدة الغليظة» والصفة إذن يمكن أن تؤدى وظيفة سببية، فهى توضح السير العنيد القاسى للأفيال فى ذلك العالم الجامد الميت، عالم الصحراء كما يراه الشاعر .

والمجاوزة النحوية يجرى تخفيضها بنفس الطريقة، فقلب الصفة (*) كما رأينا يعطيها معنى الجنس، ففى «شقراء شعرات» توضح الصفة نوعا بين أنواع،

(*) يشير المؤلف هنا إلى إمكانية تقديم الصفة على الموصوف أو تأخيرها عنه فى بعض التراكيب فى اللغة الفرنسية ، وهى إمكانية لا تسمح بها طبيعة اللغة العربية. (المترجم)

أما فى « شعرات شقراء» فإن الصفة تنطبق على كل أفراد الجنس كما لو أن كل الشعر طبيعته أشقر، وهو ما ليس بصحيح إذا احتفظت «شقراء» بمعناها الإشارى، صحيح إذا أخذت عن طريق المعنى الإيحائى معنى « درجة دقيقة من الجمال الواضح الرقيق » المعبر عن جوهر الأنوثة نفسها والتى يأتى الشعر رمزا لها، كما لو أن المرأة السمراء ليست مليئة بالأنوثة، أو أكثر من هذا كما لو أن شعرها يخفى وراءه لونا من « الشقرة » السرية، وهى أشياء تبدو خالية من المعنى أمام عيون العقل، ولكن تبدو على العكس بديهية فى قلوب الشعراء، على الأقل فى قلوب الشعراء الذين يتعبدون فى محراب «الشقرة» وهم عديدون .

ولنعبر فى النهاية إلى «النظم» لقد بينا أن الملامح العروضية: القافية والبحر والتضمين ... إلخ ليست مجرد صور صوتية بل تمارس وظيفة معنوية، فالقافية إذا بدأنا بها، هى دال، وتبعا لمبدأ توازى الصوت والمعنى فإن التشابه الصوتى يعنى وجود التشابه المعنوى والكلمات التى تتشابه حروفها ينبغى أن تتشابه معانيها، وهذا الجانب المعنوى من القافية أشار إليه الدارسون مرات عديدة[١]. وهكذا كتب جاكوبسون «مادمنا نقيم تعريف القافية على أساس تردد منتظم لصوت أو لمجموعة أصوات، فنحن نرتكب تبسيطا مخلا لمعالجتنا لها من الناحية الصوتية فقط، إن القافية تتضمن بالضرورة علاقات معنوية بين الأجزاء التى تربط بينها»[٢] ويبقى توضيح طبيعة لهذه العلاقة المعنوية . وقد رأينا من قبل أنها علاقة «سلبية» وأن القافية قد أصبحت فى معرض تطورها تزداد غنى من فترة إلى أخرى، ويقل اعتبارها قافية «نحوية»، وفى نفس الوقت تزداد قوة التشابه فى الأصوات وتقل درجة التشابه فى المعانى، وقد وقفنا فى خلال الفصل الذى خصصناه للنظم عند المرحلة السلبية فى علاقة الصوت بالمعنى،

(١) انظر على نحو خاص :

Wimsatt. the verbal Ieon Lexington 1945.

(2) Essais. P. 233.

وانتهينا إلى أنه يوجد نتيجة لذلك عزم متعمد على تقليل درجة الوضوح إلا فى الرسالة الاشارية، ومبدأ التوازى الذى انتهك فى « هذا المستوى، يتحقق فى المستوى الإيحائى، فاللاوظيفة فى لغة الشعر ليست دائما إلا الوجه الآخر لوظيفة لها نظام آخر. والقافية تمثل بدورها حركة ميكانيكية تتم على مرحلتين، ويمكن أن نتصورها من خلال الرسم التالى :

وسوف نشير للمعنى الإشارى بالرمز س د وللمعنى الإيحائى بالرمز س ح

١ - س ا ١	س ا ٢
٢ - س د ١	س د٢
٣ - س ح١	س ح٢

فنحن نرى التوازى يتحطم بين الدور الأول والدور الثانى، لكن يعود بين الأول والثالث والمرور بالدور الثانى ضرورى، لأنه كما قلنا لا يمكن أن يتحقق (س ح) إلا إذا ترك له المكان (س د).

ولنرى الآن كيف تعمل الحركة الميكانيكية للقافية من خلال مثال من شعر بودلير :

يا طفلتى شقيقتى — Mon enfant, ma Seour

فلتحلمى بالرقة — Songe à la douceur

فلدينا كلمتان فى القافية ليست بينهما أية قرابة معنوية، الرقة صفة معنوية، والشقيقة عضو فى الأسرة، وليس هناك أى تضمين متبادل بين النقطتين، والتشابه الصوتى بينهما ليس إلا مصادفة لغوية ركز على خداع القافية، لكن هذه المرة تأتى الحقيقة العاطفية لكى تصحح الخطأ الإشارى، فإذا كانت «الأخوة» توحى بقيمة تحس على أنها علاقة ودة وحب، فإن من الصحيح أن كل أخت «رقيقة» حتى على سبيل التبادل كل رقة هى «أُختِيَّة»، إن

سيمانتيكية القافية استعارية[1]، فالتوازى الصوتى يلعب نفس الدور الذى تلعبه العلاقة الإسنادية، ويمكن الحديث عن عدم الملاءمة بالنسبة للقافية التى تتطلب نفس خطوات التقليل، وفى المثال الذى معنا، سوف نرى تقاربا ملحوظا بين الصورتين (الإسناد والقافية) المعادلة المطروحة من خلال القواعد (طفلة = شقيقة) خطأ وكذلك المعادلة المطروحة من خلال القافية (شقيقة = رقة)، لكن تغيير المعنى يعطى لهذه الجزئيات الثلاث معادلاتها المعنوية ويبرر المعادلة المزدوجة .

لكى نقيس الصعوبة الاستثنائية لقافية كتلك لابد أن نعرف أنها تستجيب لثلاثة مطالب :

١ – الموازاة الصوتية.   ٢ – التغاير الإشارى.   ٣ – التناسق الإيحائى .

والقافية التى تنتمى إلى هذا النمط والتى يمكن تسميتها «بالقافية المعللة» ليست فى كل الأبيات، بل إنها ذات ندرة نسبية، والقافية تقنع غالبا بوظيفتها الصوتية وبتقوية البحر، ولكن القافية النادرة حين توجد تمارس دورا لا تقارن أهميته . فى المقطع الأول من سونيتا «الإون» تأتى هذه القافية التى تتفق فى ثلاثة أصوات Ivre (ثمل) délivre (ينقذ) vivre (يعيش)، فهى إلى جانب كونها قافية غير نحوية وغنية، تشتمل على تقارب إيحائى ملحوظ، ومبدأ بانفيل: « عليك أن تضع القوافى ما أمكن، بين كلمات شديدة التقارب فى الصوت، شديدة التخالف فى المعنى» يعارضه مبدأ بوب Pope الذى يقول « إن الصوت لابد أن يبدو وكأنه صدى للمعنى» . فمبدأ بانفيل يتعلق بالمعنى الإشارى ومبدأ بوب يتعلق بالمعنى الإيحائى، والقافية المعللة تستجيب فى وقت واحد للمبدأين، فالذى بينهما ليس تعارضا بل علاقة تضمينية، والقافية لا يمكن أن تستجيب للمبدأ الثانى إلا إذا كانت قد استجابت للمبدأ الأول .

---

(١) هنا تجد عبارة مالارميه «الشعر يصحح اخطاء اللغة» معناها .

البحر والإيقاع لهما نفس وظيفة القافية، تأكيد الدورة الصوتية التى هى جوهر الشعر، ووحدة الإيقاع ليست غالبا إلا تقريبية، لكن المهم أن «المقال» يكون قابلا للتجزىء إلى وحدات « تتذبذب» حول عدد ثابت من المقاطع والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتى يكفى لكى يوجد تقابلا جذريا بين الشعر والنثر.

هذا الانطباع بالانتظام، تأتى مهمة الإيقاع لكى تدعمه، فالوحدات التفعيلية تشتمل على عدد متساو من النبرات، وفى أحسن الأحوال يتساوى توزيع أماكن هذه النبرات من بيت إلى آخر، والإيقاع كما قلنا هو فى وقت واحد بناء ودورة، وقليلة هى أهمية البناء والإيقاع الذى يجرى عليه البيت فى أن تكون قاعدة الصيغة هى مقطعين أو ثلاثة أو أربعة والأهم أن تكون نفس الصيغة هى التى تتردد من بيت إلى آخر لكى تتم الحركة الميكانيكية على المرحلتين اللتين تشكلان الطاقة العميقة لكل شعر، وهكذا إذا نظرنا مثلا إلى هذين البيتين:

Un Frais parfun sortatit des touffes d'asphodéle.
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

عندما كان العطر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق
كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل.

يتأكد التطابق الصوتى ثلاث مرات من خلال :

١ - تكرار حرف .

٢ - عدد المقاطع الثابت (١٢) .

٣ - وجود الإيقاع (٤/ ٢/٢/٤/و ٢/٤/٢/٤) .

وهذا التطابق الصوتى يتضمن تطابقا معنويا وهو تطابق لم يظهر من خلال المعنى الإشارى، فالبيتان يشيران إلى معنيين متجاورين لكن مختلفان (الزنبق تنبعث منه رائحة طيبة، ونسيم الليل يهب على الجليل) وإذن فإنه لتحقيق

مبدأ التوازى، يأتى المعنى الإيحائى لكى يأخذ مكانه، فالبيتان فى الواقع يوحيان بنفس «جو المعنى (ألوهية، رقة، سلام، حب) واللغة إذن قد أدت وظيفتها الشعرية وهى أن تدفع الروح إلى أن «تتشم» مالم تتعود إلا على «التفكير» فيه .

وعدم التوازى، ليس بدوره مجاوزة بلا مقابل، فهو فى بعض الحالات يلعب دورا مساعدا فى خدمة البحر أو القافية، وفى بعض الحالات يقوم بدور القاء الضوء على كلمة ولكن ليست هذه وظيفته الأساسية، واطراد استخدام الشعر الحديث لعدم التوازى يظهر أن هذا الأسلوب له خصائصه الذاتية، أن المجاوزة بين البحر والتركيب مقصودة لذاتها، وهى يراد منها معارضة التقسيم العروضى بالتقسيم التركيبى . وانتهاك مبدأ الموازاة من خلال ذلك فى البيت الذى أخذناه كنموذج :

ذكريات، ذكريات ماذا تريد منى ؟ الخريف –

تتعارض التقسيمات التركيبية مع الوحدات العروضية، فالبحر دال يحيل إلى مدلول، والخريف هنا، لم يعد فاعل العبارة التى تتلوها، لكنه مكمل للعبارة التى تتلوه، كما أنه يقدم الإجابة عن السؤال المطروح على الذكريات لكن تلك وظيفة يرفضها المعنى الإشارى، ويقبلها المعنى الإيحائى إذا كانت كل الذكريات «خريفية» .

فى إطار ذلك « التلاقى» العاطفى الذى يعطى قانونه التنظيمى إلى عرف المقال الشعرى، يمكن إذن أن نكمل هنا، كما فعلنا فى الرسم الذى قدمناه من قبل من خلال دور ثالث تلجأ إليه المجاوزة التى يقدمها الدور الثانى .

دال ——— ——— / ——— / ———

معنى إشارى / ——— ——— ———

معنى إيحائى ——— / ——— ——— / ———

إن الدور الإيحائى يعتمد على موازاة الصوت والمعنى، لكن هذه موازاة من النمط التجانسي والتقارب الذى ارتابت فيه الدراسات الشعرية دائما بين وجهى الرمز، ليس تقارب الصوت، والمعنى، بل تقارب العلاقة بين المدلولات، تلك العلاقة مزدوجة فهى سلبية على المستوى الإشارى، إيجابية على المستوى الإيحائى .

إن التقابل بين المعنى الإشارى والمعنى الإيحائى يعطى المفتاح لكل الصور، فالشعر كما يقال استعارة كبيرة، وفى كل الحالات فإن المقصود كما بينا هو « تغيير المعنى» والمجاوزة دائما قابلة للتخفيض من خلال ذلك الطريق لكن المشكلة الوظيفية تطرح هنا : لماذا لا نسمى الأشياء بأسمائها؟

لماذا نقول «هذا المنجل الذهبى» ولا تقول ببساطة « هذا القمر» ؟ إن الإجابة فى التقابل بين النمطين، فالمعنى الإدراكى والمعنى العاطفى لا يستطيعان أن يعيشا معا فى وعى واحد، والدال لا يمكن أن يشير فى وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا السبب فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق الدوران، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكى يحل محلها العاطفة، عليه أن يوقف وظيفة القانون القديم لكى يتيح لقانون جديد أن يعمل، الشعر ليس «شيئا آخر» غير النثر، كما قلنا من قبل، إنه « المضاد للنثر» والاستعارة ليست مجرد تغيير للمعنى بل تحوير له، والكلام الشعرى هو فى وقت واحد موت وبعث للغة .

لكن الاستعارة ضرورة، فإذا كان الشعر فنا أى صناعة، فذلك لأن القانون الذهنى هو القانون العادى والدال يحيل المتلقى منذ البدء إلى المعنى الإدراكى، إن الشاعر لا يستطيع أن يقول ببساطة « القمر» لأن هذه الكلمة تنير فينا بطريقة عفوية «الشكل المحايد» للوعى . ومن أجل هذا كان النثر «نثريا» ومن أجل هذا كان الشعر فنا . لكى يثير الصورة العاطفية للقمر، لابد أن يلجأ الشاعر إلى

«الصورة» لابد أن ينتهك القانون اللغوى، لابد أن يقول : «هذا المنجل الذهبى فى حقل النجوم «لأنه بالتحديد لا تستطيع هذه الكلمات فى إطار القانون العادى أن تتجمع.

لكن هذه العلاقة بين الدال والإشارة ليست بالضرورة علاقة طبيعية، إنها يمكن أن تكون نتيجة لتعمق ثقافى، أو لترتيب اجتماعى تم منذ العصر الأول وأثر على وعى الإنسان المتحضر، إنها تتبع – كما سنحاول أن نبين ذلك يوما ما – لبناء اللغة، التى هى فى نفسها انعكاس لثقافتنا، وليس هناك ما يمنع سلفا من إمكانية تخيل ربط مضاد، علاقة مباشرة بين الدال والمعنى الإيحائى، لكن فى هذه الحالةكان الشعر هو الذى يصير طبيعيا والنثر هو الذى سيصير فنيا، وكان ينبغى أن تستخدم «الصور» لكى نثير الصورة المحايدة للأشياء، بينما كان يكفى على العكس أن تسمى الأشياء بأسمائها، أن أقول (زهرة) لكى أخفض الصورة العاطفية، لكن الأمر ليس كذلك فى حضارتنا فقانوننا اللغوى قانون إشارى، ومن أجل هذا فإن الشاعر يحرص على أن ينتهكه، إذا أراد أن يكشف عن الوجه المثير للعالم الذى يثير ظهوره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة الجمالية الذى سماه فاليرى «الافتتان» .

★ ★ ★

نظرية الشعرية

الجزء الثانى

اللغة العليا

مقدمة الجزء الثانى (اللغة العليا)

منذ أن قدّمت إلى المكتبة العربية ترجمتى لكتاب «بناء لغة الشعر» لجون كوين سنة ١٩٨٥، وفكرة ترجمة كتاب «اللغة العليا .. نظرية الشعرية» للمؤلف نفسه تلح على، لشدة الاتصال الوثيق بين الكتابين، حتى أنهما ليعدان جزءين متكاملين لنظرية واحدة، تكفّل «بناء لغة الشعر» بطرح القسم الأول منها، وجاء كتاب «اللغة العليا» ؛ ليطرح القسم الثانى ويكتمل به بناء النظرية. . ففائدة استكمال الشكل وحدها، قبل غيرها من الدوافع والفوائد العلمية الأخرى، كانت تقود إلى ضرورة إنجاز هذه الترجمة، رغم الصعوبات الكثيرة التى فرضتها طبيعة المادة المدروسة، ودقة لغة الافتراض والحوار والبرهنة التى يتبناها المؤلف، وتشعب مسالك الطرق التى يرتادها للوصول إلى غاياته البعيدة دون كلل أو فتور، مما يستلزم درجة عالية من التيقظ والمتابعة من قارئه المتلقى فضلا عن مترجمه الذى يطمح أن يكون واسطة مفيدة بين ألوان من التعبير وأنماط من القرّاء، لاتزال كثير من الفجوات تفصل بينها. يضاف إلى هذا نزعة «التوصيل» التى يحرص المؤلف من خلالها على أن يصل بقارئه إلى أن يرى معه قدرًا كبيرًا مما يرى، حتى ولو كانت منطقة الرؤية مشوبة بجانب من الضباب والسحاب فى منطقة «اللغة العليا»، وتلك واحدة من السمات المميزة للغة المؤلف، بالقياس إلى كثير مما يُكتب فى حقل الدراسات النقدية الحديثة، ولا يولى قدرًا كافيًا من الاهتمام لهذه النزعة التوصيلية، وهى سمة تضيف إلى الترجمة أعباء أخرى، بل وتلزمها أحيانا بانتقاءات خاصة فى لغة التوصيل – دون مساس بجوهر الرسالة – تبعا لثقافة المتلقى للعمل المترجم، والتى تختلف فى بعض زواياها عن ثقافة المتلقى للعمل فى لغته الأصلية.

إن نظرية الشعرية الدقيقة التى يتبناها المؤلف، تكتمل من خلال فصول الكتابين معا، ومع أن المؤلف لا يكف عن التذكير بأصول نظريته فى معظم الفصول، فإن الإلمام الكامل بتفاصيل النظرية يقتضى من القارئ أن يكون على معرفة بالخيوط المشكِّلة «لبناء لغة الشعر» وهو يدلف إلى نظرية «اللغة العليا» ويقتضى من الباحث المدقق أن يشفع الكتابين أحدهما بالآخر. وتقوم أصول هذه النظرية، على افتراض خصائص للغة الشعر تختلف بها عن لغة النثر اختلافا جوهريا فى بنيتها، وليس فقط فى جانبها الصوتى الذى كانت تكتفى النظرية القديمة به في تفريقها بين النثر ، والنظم، وهو جانب لا تغفله النظرية الحديثة، وإنما تجعله جزءاً من فكرة بنيوية شاملة.

وفى إطار هذه النظرية لا تصبح لغة الشعر فقط مختلفة عن لغة النثر، وإنما تصبح مضادة لها، لكل منهما قطب تنجذب نحوه العناصر الملائمة له، بقدرنفورها من القطب الآخر. والتقاط خصائص هذا التضاد، هو الذى شكل دعائم القسم الأول من النظرية فى«بناء لغة الشعر»، الذى درس هذه الظاهرة أولا على المستوى الصوتى من خلال قضايا الإيقاع ، والوزن ، والوقف ، والتضمين، والترقيم ، والتقفية ، والتوازى ، وعلاقة المعنى بالصوت ، والتجانس ، والرتابة، وعناصر التوضيح ، وعناصر التشويش فى الخطاب الشعرى، وخلص من هذا كله إلى أن البنية الصوتية للشعر : ليست بنية تزيينية تضيف بعضا من الإيقاع أو الوزن إلى الخطاب النثرى ليتشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر، وإنما هى بنية مضادة لمفهوم البناء فى الخطاب النثرى، تنفر منه وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كل منهما.

وفى إطار بحث القسم الأول من نظرية جون كوين عن «الخصائص المغايرة» للغة الشعر، توقف فى «بناء لغة الشعر»، إلى جانب المستوى الصوتى، أمام المستوى المعنوى، فتناوله على ثلاثة محاور هى : الإسناد ، والتحديد ، والربط، وقاده ذلك إلى مناقشة دقيقة للفرق بين الطبيعة النحوية التركيبية لكل من الخطابين النثرى والشعرى، مركزا على الفرق بين الملاءمة والخروج،

وانتهاك الشعر لما يسمى : بقانون المعنى النحوى ودرجات الانتهاك، وطبيعة وسائل التحديد النحوية فى الصفات ، والضمائر ، والظروف ، والأعلام التى تتشكل لغة الشعر من خلال « المجاوزة» بالقياس إلى «معدلاتها» وطريقة تكوّن الصور البلاغية من خلال هذه المجاوزات التركيبية، ثم طريقة الربط الخاصة بين الوحدات المتجاورة ، وهي طريقة تنفر من خلالها بنية القصيدة «الشعرية» من هيكل بنية المقال «النثرى» ويكتسب مفهوم «الاتساق» و «الترابط» و «التداعى» معانى مغايرة.

من خلال هذا كله استطاع القسم الأول من نظرية لغة الشعر عند جون كوين أن يحرر مفهوم «المخالفة» التى تتميز بها هذه اللغة مركّزًا على ما يمكن أن يسمى : بالجانب «السلبى»، بمعنى : الحديث عمًا لا ينبغى أن يوجد فى لغة الشعر، تاركا الشطر الإيجابى الذى يناقش الخصائص الموجودة بالفعل فى هذه اللغة، إلى هذا الكتاب المطروح بين أيدينا : «اللغة العليا» ، وهو بذلك يتبع السلم المنطقى المألوف الذى يقدم «التخلية»على «التحلية»، والمنطق فى أشكاله القديمة والوسيطة والحديثة يشكل أساسا رئيسا فى لغة الحوار العلمى عند جون كوين، ولعله من خلال هذا ينجح غالبا فى الانتقال من «الخاص» إلى «العام» ويستطيع أن يجمع فى وقت واحد بين ميزتين: القدرة على الاحتماء بنقطة محددة ومحاصرتها وحبكها والسيطرة عليها، ثم القدرة على الانطلاق منها لتعميم نتائجها على ظواهر أخرى قد تبدو بعيدة عنها للوهلة الأولى. ومردّ ذلك دون شك إلى الشطر الثانى من دعائم منهجه القائم على الإحصاء، والذى يتكفل بضبط «حرية» الفروض المنطقية، من خلال عرضها على «قيود» الإجراءات الإحصائية ؛ لكى يتشكل منهما فى نهاية المطاف منهج إنسانى يجمع بين الإبداع والانضباط.

والإبداع والانضباط يمثلان الجناحين المتكاملين، الأدبى والعلمى، للفكر الإنسانى، ومن هنا فليس من المستغرب أن يلتقى القارئ لهذه النظرية بتردد يكاد يكون متوازيا لأسماء الأدباء والعلماء ولمصطلحات العلم والأدب، فلغة فكتور

هيجو لا يكتمل تصورها إلا بالمقابلة مع لغة باستير ، ومعادلات أينشتين ليست أقل ضرورة لفهم الأدب من قوانين البلاغة، ورموز الرياضيات ليست إلا الوجه الآخر من رموز التقعيد النحوى فى محاولة هيمنة الإنسان على اللغة ورموزها.

وليس الشعر والنثر إلا مظهرا تقابليا يوازى اليقظة والحلم، وكما يقول جون كوين « هنالك نوعان من المنطق يتواجهان، ففى مقابلة منطق «الاختلاف» الذى تُبنى عليه اللغة النثرية، والوعى بالعلم الذى تتكفل بالتعبير عنه، يوجد منطق «التوحد» الذى يحكم نمطا آخر من الوعى، وهو النمط الذى يجده الليل فى أحلامه، وتجده القصيدة فى كلماتها ».

وبنية الظاهرة اللغوية فى مجملها ليست إلا جزءا من بنية الكون. ومن هنا فإن الصلة وثيقة بين الكلمات والأشياء، والشاعرية تنتمى إلى الكون انتماءها إلى النص، والنموذج الذى يتكون انطلاقا من شعر اللغة ينبغى أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر خارج اللغة، أن ينقلنا من الأوراق إلى الحياة كما يقول تسارا.

والعبور من الظاهرة الشعرية إلى الظاهرة الكونية يتم من خلال المقارنة مع التجليات الموازنة للظاهرة الأدبية والفنية، ومن هذه الزاوية تطالعنا، دون تكلف، هذه التحليلات العميقة لبنية الرواية البوليسية، أو بناء اللوحة المرسومة وموقع الإطار والعمق من الصورة، أو تحليل التأثير الجمالى للمبانى الأثرية، وهى مفردات يستعان بها دائما ؛ لكى تعمق المحور الرئيس للدراسة وهو «لغة الشعر».

وإذا كان جون كوين قد اختار عينة الدراسة الإحصائية فى القسم الأول «بناء لغة الشعر» من تسعة شعراء فرنسيين ينتمون إلى ثلاثة اتجاهات أدبية كبرى: الكلاسيكية، والرومانتيكية، والرمزية، فإن منهج دراسته الذى يصل إلى عمق الظاهرة، يجعل من الممكن تعميم بعض نتائجها – على الأقل – على الآداب الأخرى، رغم الاختلاف الظاهرى لسطح اللغات، وقد حاولنا اختبار هذا الفرض فى ترجمة «بناء لغة الشعر» من خلال إثارة قضايا موازية لما يثيره المؤلف تتصل بالشعر العربى فى هوامش الترجمة، وإثارة التساؤلات التى كانت نواة لبعض أطروحات الباحثين فى الشعر العربى بعد ظهور الترجمة.

وقد حاول القسم الثانى فى «اللغة العليا» أن يوسع من دائرة النماذج التى يتناولها التحليل، وفى هذا الإطار وردت نماذج من الشعر الإنجليزى والشعر الأسبانى، ثبتت معها صلابةالنظرية وصلاحيتها للامتداد.

إن ارتكاز المؤلف على أصول البلاغة والنحو، والإفادة منها فى معالجة ظواهر النص، ومزجها بمعطيات فروع المعرفة الحديثة الأخرى، يمكن أن يدفعنا إلى إعادة النظر فى كثير من الكنوز المهملة فى تراثنا البلاغى والنحوى، والتى يجب أن تكون عنصرا أساسيًا فى ثقافة الناقد المعاصر الذى ينبغى عليه بدوره أن يقودها إلى التمازج مع فروع المعرفة الأخرى من أجل إضاءة أفضل للنص، لا أن يهملها ويتجاهلها ويكتفى باتهامها بالجمود والعقم.

إن ذلك ما دفعنا فى مواطن كثيرة من هوامش الترجمة، إلى التذكير، دون افتعال، بالقضايا الموازية لما يثيره المؤلف فى تراثنا البلاغى والنحوى؛ طموحا لتحريك سعى الدارسين إلى التفكير فى نظرية «للشعرية العربية» تستفيد من تراثها كما تستفيد من الدراسات المعاصرة، وتستعين بكل جانب على إضاءة الجانب الآخر.

وفى ضوء هذا يمكن تطوير إشاراتنا فى هوامش الترجمة إلى قضايا مثل: وظائف النعت بين التحديد والتخصيص، ووظائف أداة التعريف المتنوعة، واقتران أسماء الذوات بالألف واللام، ودلالة ما يسمى بضمير الحال والشأن، والوقوف أمام بنية صيغ التعجب وأسلوب القصر، وطريقة معالجة البلاغيين العرب لأسلوب الخبر والإنشاء فى ضوء فكرة « النقيض المضاد » التى يتخذها المؤلف، هنا أساسًا من أسس نظريته، والإشارة إلى تعبيرات الكناية فى اللغة المعاصرة، وإمكانيات دراستها على ضوء فكرة «الشمولية » التى يتبناها المؤلف وغيرها من القضايا التى أشرنا إليها فى هوامش الترجمة.

بقى أن نقول: إن جدّة المجالات التى ارتادها المؤلف والطبيعة الدقيقة لبعض القضايا التى ناقشها، تجعل من حق الكتاب على قارئه -وهو بالضرورة قارئ على درجة معينة من التخصص - أن يتأهب له بما تتطلبه مواجهة النص

العميق الجاد، وقد حاولت لغة الترجمة ما وسعها الجهد، أن تمهد الطريق أمامه، نشدانا لحوار جماعى مثمر، تتشكل خطواته الأولى من خلال استقبال فردى يقظ، يقود إلى الحد الضرورى من الإدراك المشترك، وهو ركيزة كل نقاش علمى خلاق والله المستعان،

القاهرة فى ٩ يناير ٢٠٠٠ **أحمد درويش**

مدخل

الشعر قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتنان، وموضوع «الشعرية» هو الكشف عن أسرارها.

كل نظرية ترتكز على مسلمات أولية تقوم عليها ومن المفيد أن توضح النظرية مسلماتها، والمسلمة الأولى لبحثنا هذا تقوم على افتراض وجود موضوعه، فإذا كان لكلمة «الشعر» معنى، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئًا قابلا للتصور والامتداد، أى إذا لم يكن هذا المفهوم يشير فقط إلى « كل» لا تتميز أجزاؤه بشيء إلا بانتمائها إلى هذا الكل، فإنه ينبغى إذن أن يتواجد هذا المفهوم فى كل الموضوعات التى تشير إليها هذه الكلمة، وفى هذا الإطار يوجد تطابق فى خاصة ما، ويوجد فارق أو فروق تتسرب ؛ لكى تكشف عن التنوع اللانهائى للنصوص، وهدف علم الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق.

أما الخاصة الثابتة فيمكن أن نعطى لها اسما، لقد عرف أفلاطون الجمال بأنه «الشيء الذى تكون به الأشياء الجميلة جميلة» (١) وهو تعريف ليس حشوا إلا فى ظاهر الأمر، ما دام يطرح فى الواقع جوهرا مشتركا تلتقى فيه كل العناصر الجميلة، إنه ينتزع الجمال عن النسبية ويزود موضوعا خاصا بطريقه الإحصاء (التى تلائمه) كعلم، وعلى نفس النمط صاغ جاكوبسون تعريفا لمصطلح الأدبية «Litterarite» ليقول : « إنها هى التى تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا» (٢) .

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة فى تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل فى مجمل الإجراءات التى تنتظمها، وإذن، فإنه فى داخل طبقات النصوص الأدبية، نستطيع أن نصل إلى «طبقات صغرى» للنصوص يمكن أن

(1) "Hippias Mageur" Œuvres Complé Tes. Péliade. 1. p. 49.

(٢) يقول جاكوبسون: «الشعر هو اللغة فى وظيفتها الجمالية ، وموضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبية وهى التى تجعل من إنتاج ما ، إنتاجًا أدبيًا» .

Questions de poetique. p. 15.

نسميها : « الشعرية» وإذا احتذينا دائما نموذج (أفلاطون وجاكوبسون) فى التعريف نقول : إن «الشعرية» هى ما يجعل من نص ما، نصا شعريا، وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا فى أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية، وهل الاختلاف بينهما اختلاف فى الطبيعة أم هو اختلاف فى الدرجة كما صنع فاليرى عندما نظر إلى الشعر باعتباره « الجوهر النشط» لكل إنتاج أدبى . بقى بداهة أن نستدل على ما يدخل تحت هذه الطبقة الصغرى أى : أن نبحث عن معيار نظرى صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية، لكن ينبغى هنا وألا نقع فى حلقة مفرغة، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه، فلو أن علم الأحياء بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد «ما هى الحياة» ؟ لكان ما يزال عند نقطة طرح السؤال.

وإذن فإنه ينبغى هنا اللجوء، سواء إلى حدسية التحليل، أو إلى إجماع الذوق العام الذى اقتطع من مجمل النتاج النصى الأدبى جانبا ثقافيا محددا أعطاه اسم «الشعر»، ويمكن أيضا أن نستعين بهذين المعيارين معا بحيث يراجع أحدهما الآخر، ونحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة.

.. لقد كان ر. كايوا R. Cailloi يقول: إن «الاعتقاد بوجود الأدب معناه أن تعتقد أنه رغم كل شيء يوجد شيء مشترك بين هومير ومالارميه. وفى نفس المعنى كتب ك– فارجا K. Varge «إن القارئ المعاصر للشعر يقدر فى وقت واحد مالرب وألوارد، وهما يمثلان حالين مختلفين للشعر وهو يقرؤهما بمتعة دون أن يشغل نفسه بالتحورات التاريخية (1).

وعلى هذا الضوء يتحدد طرفان لجمع عينة استكشافية معقولة، لكن يمكن أن نكون أكثر تواضعا ونعتمد على حقل أضيق، مثلا حقل الشعرية الكبرى للقرن التاسع عشر الفرنسى، ولنقل، هيجو، ونيرفال، وبودلير، ورامبو ، ومالارميه، وابوللونير، بل إننا يمكن أن نضيق أكثر ونعتمد فقط على ديوان «أزهار الشر»

(1)les Constantes du pioémes. p. 2

وهو نص يتم التمتع به شعريا منذ قرن ونصف، باعتباره نمطا لذلك اللون من الحب الذى هو القراءة الشعرية، وأى دراسة تضع فى اعتبارها خصائص الشاعرية لهذا النص، لانعتقد أنها ستفلت منها خصائص الشاعرية بعامة.

إننى أعترف أننى حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت شعرى واحد، ولو كنت فعلت هذا لكنت اخترت بيت مالارميه الجليل :

. . . والصمت القاحل والليل الثقيل

لكن ينبغى أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه.

ولكى نحسم المناقشة بسرعة، أقول : إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التى تستشهد بها وعلى القارئ أن يحدد ما إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

لقد تغير الشعر دون شك فى العصر الحالى، والبعض يؤكد أن الشعرمنذ «رامبو» لم يعد غنائيا وإنما أصبح «نقديا»، وإذا كان هذا صحيحا فإن النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائى، الذى يعد أكثر ألوان الشعر شاعرية، وعلى كل حال فليس من المعيب أن يحتفظ الإنسان بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان فاليرى يقول عبارة أخذها عنه سارتر: « أن تعرف شيئا معناه: ألاَّ تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة؛ ومن أجل هذا فمن الصعب علينا أن نراها كما هى. ومن ناحية ثانية فإذا كان الفرق فى العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر واللاشعر فإنه يجنح اليوم إلى التلاشى، فإذا كانت أعمال مثل « مقال فى المنهج» قد خلت من الصورة والمجاوزات، فلم يعد الأمر كذلك اليوم، وإذا أخذنا عملا معاصرا مثل «الكلمات والأشياء» لفوكول وهو عمل تبدو وجهته العلمية مؤكدة، فإننا سنجد شيوع الصور منذ الفقرة الأولى، مثل: «الحرص الثابت» ، «الاختفائية الواضحة» ، «مرآة أسفة» . . . إلخ، والاقتراب من حدود الشعر هنا له دلالة كبيرة، وينبغى أن نعود إلى هذه النقطة، لكننا نسجل فقط هنا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج مقارن بين مستويين من اللغة يحاول أحدهما أن يتشرب الآخر. وهناك أيضا حالات تقع على الحدود، فكيف نصنف

أعمال بروست وكافكا، رواية أم قصيدة ؟ لكن كل قاعدة تصنيفية تعرف الشواذ، فالواقع هو اتصال تحاول اللغة أن ترصد حدود مراحله، والمنهج إذن يتطلب أن نختبر مراكز التحورات فى الطبقة التى نطرحها للبحث ؛ لكى ندرس على أثر ذلك الحالات الهامشية فى ضوء التشابهات والفروق التى تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك فى النهاية حالات متطرفة، فلقدكان نوفاليس ومالارميه يريان أن فى حروف الأبجدية شعرا، لكننا هنا أمام لون من التصور الصوفى سوف يكون من الناحية المنهجية على قدر ضئيل من المعقول لو بدأنا به.

إن البحث عن نقطه بداية استكشافية مريحة، شىء أساسى لكل بحث يتقدم كبحثنا هذا فى أرض لم تكد تعبَّد، وحين يتم تصور المنهج فلابد من عرضه على نصوص من غير عينته ؛ لنرى إن كان صالحا للتطبيق عليها، فإذا لم يستجب لها فلابد من تعديله قليلا حتى يثبت استجابته، فإذا استحال ذلك فينبغى التخلى عنه.

* * *

إن مجمل النظريات الشعرية، المعروفة حتى الآن ترتكز على فرضية مشتركة فهى تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها على المحتوى أو الشكل، لكنها فى الحالتين تلتقى حول ملمح أساسى يتمثل فى مقابلة الشعر للاشعر (أو النثر) وهو معيار كمى محض، فالشعر ليس «شيئا آخر» غير النثر إنه شىء «مضاف إلى» . . . وقد أوضح بارت هذا التصور الذى نقده من خلال هذه المعادلة :

الشعر = النثر + أ + ب +جـ[1] . وكان فاليرى من قبل قد أوضح جيداً وجهة النظر هذه حين قال «لكن عن أى شىء يتحدثون عندما يتحدثون عن الشعر؟ يدهشنى ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات فضولنا فى إطاره يزداد إهمال الأشياء ذاتها، ماذا يصنعون؟ إنهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تجزأ إلى خطاب نثرى «كاف ومستقل بذاته» ومن ناحية ثانية فهناك «قطعه خاصة

(1) le degre zero de l'ecriture . p. 39

من الموسيقى» تقترب إلى حد ما من الموسيقى بمعناها الخالص. أما الخطاب النثرى فهم يعتبرون أنه يمكن أن يجزأ من ناحية إلى نصوص صغيرة (يمكن أن يختصر كل منها أحيانا فى كلمة واحدة أو عنوان) ومن ناحية أخرى كمية أيا كانت من المكملات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات والنعوت» [1] إلخ.

والتعريف الذى تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماما للنزعة التى ينتقدها فاليرى حيث يقول: «لاشىء إلا الخيال والصيغة البليغة فى قالب موسيقى» والنظريات تختلف فقط من حيث «نوع الشىء» الذى يضاف إلى النثر ؛ لكى يعد شعراسواء إلى جانب الدال أو المدلول اللغوى.

ووجهة النظر الأولى يطلق عليها تقليديا اسم: «الشكلية» والمصطلح غامض مادامت كلمة الشكل لا تقابل بالضرورة كلمة المعنى كما هى، وسوف نرى أنه يوجد ما يسمى «شكل المعنى» لكننا يمكن أن نحتفظ بالمصطلح كما هو فى شكله المحدود والذى يعد نقطة انطلاقه، وتصور كهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف الشعر تقليديا بأنه: فن النظم وأن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية تطبق للوهله الأولى على الشكل فقط، ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها، وقد أصبحت اليوم مرفوضة، لكن نظرية چاكوبسون لم تصنع شيئا إطلاقا غير توسيع نمط قيود النظم، فجعلتها تمتد على مستويين تركيبى ودلالى، والأخذ بمبدأ « إسقاط محور المتشابهات على محور المتناسقات» يوسع إلى ثلاثة مستويات، التكرار الشكلى الذى كانت تحصره قواعد النظم فى المستوى الصوتى وما يمكن أن نسميه بالمعنى ليس متأثرا بالدرجة الأولى بإضافة قواعد « المتشابهات» وهى إضافات يمكن تفسيرها فى مجال النثر، ولنأخذ واحدا من أمثلته :

١- مخلوف مخيف.

---

(1) Questions de la poesie Œuvre pléiade. 1. p. 128

٢- مخلوف مرعب [١].

فهنالك تعادل معنوى بين المثالين، ولكن الأول يضاف إليه بناء صوتى ترددى لا يوجد فى الثانى. يمكن هنا أن توجد المعادلة التى تتحدث عن :

النثر + س

أو التى ترى أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافيا من نوع ما أو أنه تقنين سام للغة الجارية، وهى من بعض الزوايا شكل إضافى، والظاهرة التى نصفها هنا هى ظاهرة « ملائمة» من الناحية الشعرية. وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن على أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائى، لكن چاكوبسون وتلامذته عاملوها على أنها مكون جوهرى، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين، لقد جعلوا من النص الشعرى، لونا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعا لغويا جميلاً موجها بالدرجة الأولى ؛ ليرضى حاجات المتخصصين .

إن المنظور المعاصر والذى هو إرث لنظريات دى سوسير التجنيسية، يلعب على وجهى الرمز فى وقت واحد، فهو رغم كل شىء يمكن أن يرتبط بالشكليين انطلاقا من لجوئه إلى فصل الدال عن المدلول، لكن تحديد الانتماء قليل الأهمية، والذى يهمنا هنا هو أن هذا المنظور بدوره لا يرى فى الشعر إلا ملمحًا إضافيًا. إذا كان أمامنا نص ينسب إلى « سبيون » scipion [*] فإننا نقرؤه تحت تأثير اسم: « سبيون» وفى هذه الحالة فإننا نجد معنا رمزا إضافيا يجعل النص موضوع القراءة حصادًا للغة مزدوجة أو خاضعا لتفسير فوقى للرمز (sur- code) أى: أن هناك شيئا إضافيًا ما (وهذا لا يعنى : أن هذه الظاهرة لا وجود لها، ولكننا فقط نطرحها الآن كمسألة).

---

(١) المثالان فى الأصل الفرنسى هما:

1- Affreux Alfred

2- Horible Alfred

وقد غيرنا المثالين إلي ما يحقق معنى التجانس الصوتى فى العربية (المترجم) .

* أديب رومانى قديم فى القرن الثانى قبل الميلاد

هناك أيضا نظريات تبحث عن الشعرية داخل المحتوى، وهذه النظريات لا ترى عموما فى المعنى الشعرى خاصة سيمانتيكية، أو معنى نوعيًا مختلفًا، لكنها ترى فيه فقط زيادة فى المعنى، أما التفسيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعرى فهى تظل عند فكرة اللغة المزدوجة، فهناك معنى ظاهرى ومعنى خفى هو الذى تتم الإحالة إليه قصدًا أو لا شعوريًا من خلال تأويل رمزى تتولى القراءة إعطاء مفاتيحه وهذا المفتاح هو ما يعطى للنص شعريته .

والموقف هنا لم يعد موقف « ما فوق الشكل» وإنما أصبح موقف « ما فوق المعنى » ويظل الفرق بين الحالتين فرقًا نوعيًا .

أما نظرية تعدد المعانى polysemique – وهى نظرية ذائعة الآن – فإنها تختلف عما سبق، ويكمن هذا الاختلاف في أنها لا تعترف بطبقات المعنى، وإن كانت تعترف بتعدده، ومن هنا فإن القيمة التى يعطيها التفسير الفرويدى أو الماركسى « للمعنى الثانى » تختفى هنا . والتعددية – أو حتى اللانهائية – للقراءات المختلفة تشكل الملمح الملائم، فالكم وليس الكيف فى المعنى هو الذى يشكل ملمح الشعرية .

هناك نظرية أخرى تسمى: نظرية « الرمزية الصوتية » وهى نظرية أسالت وستسيل كثيرًا من المداد، وهى تحظى دائمًا برضا الشعراء، وإن كان هذا لا يقدم دليلا على شرعيتها لكنه على الأقل يقدم مؤشرا، وستتاح لنا الفرصة للعودة إليها، لكننى أود أن أذكر فقط هنا، بأنه لكى تشير إلى الملمح الوحيد والأساسى فى الشعرية فإنك تظل خاضعًا لمنظور كمى، وتشابه خطتى الدال والمدلول، لا يصنع إلا أنه يضيف إلى اللغة غير الشعرية تعريفًا إضافيًا، فالشعرية تغنيها لكنها لا تحولها، ومن هنا فإن الشعر يبقى شيئاً « إضافيًا » وليس شيئا « آخر ».

* * *

إن هذه الدراسة تأتى تالية لدراسة أخرى[1] حاولت فى وقت واحد أن تتعمق

---

(١) الإشارة إلي كتاب «بناء لغة الشعر» وقد ترجمناه إلى العربية (المترجم) .

الظاهرة وتحاول البحث عن نظام لها. وأنا سأحاول من خلال التذكير بأساسيات الدراسة الأولى أن أجيب عن بعض الاعتراضات التى أثيرت حولها .

على العكس من النظريات السابقة التى صنفت الدراسة اللغة الشعرية لا باعتبارها « رمزًا فوقيًا » (sur - code) « ولكن باعتبارها « مضادة للرمز » (anti - code) .

وعرفت الشعرية من خلال التصويرية، والصورة ذاتها تكون سياقًا يتشكل فى مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منهما بأنها « مجاوزة» بالقياس إلى اللغة العادية .

وأود أن أذكر أولاً : بأن المصطلح « مجاوزة » « ecart » وتحول deviation يشكلان مرادفًا لما يسميه النحو التحويلى agrammaticatlite غير قاعدى، ومن ثم فإن من التناقض أن يحظى مصطلح « المجاوزة » بنقد أفلت منه مرادفه [1] هل هو مصطلح يجنح إلى التبسيط؟ إننى بعيد عن إنكار مسألة التبسيط بالمعنى الذى أعطاه جمسليف لهذه الكلمة، لكن لماذا يهاجم مصطلح المجاوزة من خلال التبسيط أكثر مما تهاجم المصطلحات المعادلة له ؟ أعترف بأننى عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال.

إن تعريف الصورة على أنها لون من المجاوزة يعود إلى أرسطو [2]، وهو تعريف ظل يجتاز القرون [3] لكن لم يكن من الممكن إعادة تناوله إلا بعد إزاحة غموض هائل [4]، فالبلاغة فى الواقع تفرق بين لونين من الصورة تبعا لتغيير المعنى tropes أو عدم تغييره non- tropes ، وهنا توجد ازدواجية زائفة قادت إلى التفرقة بين لونين من المجاوزة، مجاوزة جذرية paradigmatique ومجاوزة

---

(١) توودرف هاجم مصطلح المجاوزة متحدثا عن «أحابيل سحرية» راجعا به كما يقول إلي نوع قديم من الغموض يظل الأدب بمقتضاه موضوعا غير قابل للمعرفة

Cmmunication. 1970, 16, P.72 (•)

(٢) الخطابة ١٤٥٨ أ ٢٣ ، ١٤٥٨ب ٣ .

(٣) يمكن أن نجد عرضًا ممتازًا للمراحل الأساسية التى مر بها فى كتاب . ب. ريكور Ricoeur «الاستعارة الحية» ١٩٧٥ .

(٤) تبعًا لمصطلحات فونتاني ، انظر ص ١٩ .

تركيبية Syntagmatique ، والواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية ولا تتشكل إلا انطلاقا من التطبيق « غير العادى » للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية، والمجاز الذى يغير المعنى ليس مجاوزة ولكنه اختزال للمجاوزة، وهو من هذه الزاوية يدخل فى كل أنواع الصورة، ويظهر هذا عندما نميز بين مرحلتين فى سياق الصورة : (١) موقع المجاوزة (٢) اختزال المجاوزة[١]، فى التحليل الكلاسيكى لعبارة مثل : الإنسان ذئب للإنسان، لابد أن نفرق بين (١) عدم التوافق المعنوى بين الذئب والإنسان (٢) العودة إلى التوافق من خلال إحلال «شرس» مكان « إنسان» .

لكن السؤال يطرح هنا: لماذا الصورة إذن؟ لماذا نقول: «ذئب » إذا أردنا أن نقول « شرس» وهو سؤال أساسى لم تجب عليه البلاغة أبدا، وهو سؤال تحاول هذه الدراسة كلها أن تجيب عليه، وتجعل هذه المحاولة هدفها الوحيد .

لكن المجاوزة خروج يفترض وجود « المعدل » وهى نقطة أثارت كثيرًا من التحفظات. ولابد أولاً من إزاحة اللبس الذى يوجد بسهولة بين المعدلية Normativite والطبيعية normativisme ، فهناك دون شك معدلات لغوية، ويمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا ونطمح إلى القول: بأن اللغة كلها : هى نظام معدلات، وليس لها وجود آخر غير ما تعطيه إياها « قواعدها الجوهرية» التى يمكن أن تقابلها « القواعد المعيارية» وهى القواعد التى تحكم التصورات المسبقة للغة، على حين تتولى القواعد الجوهرية خلق الموضوعات التى تقننها[٢]، هذه إذن هى قواعد اللغة، والمقارنة مع قواعد لعبة الشطرنج التى أقامها دى سوسير فى هذا المجال مقارنة ذات مغزى .

---

(١) لتطوير هذه الفكرة انظر مقالي : نظرية الصورة .

Theoerie de la figure

Communication 1970. p. 21

(٢) التفريق بين هذين النوعين من القواعد يعود إلي ج سيارل searle فى كتابه

les actes e langage, p. 47

إن لعبة الشطرنج ليس لها وجود «ملموس »، إنها ليست إلا موضوعا مجردا لا وجود له إلا بدءا من قواعد تنظمه، وأن تلعب الشطرنج معناه: أن تضع هذه القواعد موضع التطبيق، وكذلك الشأن فى الكلام فهو فى الواقع بلورة تصورات قواعد لعبة اللغة. والفرق يكمن فى أنه لا يوجد هنا « مخالفات» لقواعد لعبة الشطرنج، على حين توجد مخالفات لقواعد اللغة، وهى مخالفات تكثر فى الواقع فى لغة الكلام المتداولة، لكننا أحيانا يمكن أن نقع فى أخطاء ونحن نعرف أنها أخطاء، والمقارنة سوف تكون أفضل مع لعبة مثل كرة القدم حيث ينبغى أن يوجد حكم ؛ ليراقب الأخطاء التى يقع فيها اللاعبون، وهذا لا يمنع اللاعبين من الاعتراف بشرعية القواعد التى خرجوا عليها ، وكذلك المتكلمون يقعون فى أخطاء ويعرفون كيف يعترفون بها استجابة لهذه المعرفة الضمنية للقانون اللغوى الذى يسميه شومسكى: « الأهلية » competence ، وهذه القواعد لأنها ضمنية، فهى أكثر طواعية من قواعد لعبة كرة القدم التى تأخذ شكل النصوص القانونية، لكنها ليست أقل وجودا منها [(١)]، ويمكن للمقارنة أن تستمر ، ففى الحالتين توجد أخطاء أقل خطورة من الأخرى، وهذا يقودنا إلى مسألة « درجات التقعيد» ويقودنا نسبيا إلى « درجات المجاوزة » ، لكن « معدلية » اللغة لا تتضمن أى حكم «بطبيعتها» [(٢)] (أو تميزها) ولا تتصل بمسألة احترام القواعد، وكل شىء يتوقف على وظيفة اللغة .

والذى أريد بالتحديد أن أريه هو أن الوظيفة الشعرية لا تسمح فقط بل إنها أيضا تحتم التحول السيمانتيكى عن معدله، واللغة « العادية» ليست إذن لغة «مثالية» بل الأمر على العكس، ما دام على أنقاضها يقوم ما أسماه مالارميه: «باللغة العليا » .

---

(١) المقارنة لا تكون كاملة ، إلا إذا أضيف إليها «عنصر زمنى» حيث تبدو قوانين لعبة كرة القدم ثابتة ، على حين تتغير قوانين اللغة كل فترة .

(٢) أجاب تشومسكى بدقة على الملاحظات التى وجهت إلى «الطبيعة أو التميز» بأنه لا مجال لتعديل أو منع الجمل المتجاوزة – انظر :

some methodolgical remaraks on generative grammar.. word 17. 1961

إن الحدس اللغوى للاستخدام هو المعيار الوحيد المقبول، وأى قارئ فرنسى لا يتردد فى أن يعترف بأن العبارات التالية خروج على المألوف، فعندما يقول بلزاك : « Attieu montane » وهو يعنى: « وداعا يا سيدتى » « أو يقول : est parti papa وهو يعنى: « لقد خرج »، يكون تعبيره خروجا على المألوف فى حين أن عبارة a dieu madame وعبارة papa est parti هى النمط المألوف .

والخروج عن المألوف يتم هنا حقيقة على المستوى الصوتى والمعنوى للغة وهى مستويات مقعدة بدقة. أما أخطاء النطق والقواعد فيتم بجلاء مراقبتها فى سبيل الأداء الصحيح للغة خاصة عند الأطفال، لكن الأمور تبدو أكثر صعوبة عندما نقترب من المستوى السيمانتيكى، ويطرح التساؤل : هل للقواعد التركيبية قوة جوهرية على نفس المستوى ؟

لنقارن بين هذه الأمثلة الثلاثة :

١- زوج خالتى أعزب .

٢- زوج خالتى من ذهب .

٣- زوج خالتى من سكان المريخ .

إن الأمثلة الثلاثة تبدو غريبة على نحو أو آخر ، وتبدو كذلك قابلة للون من التفسير المجازى من خلال إحلال « صورة» بدلا من المعنى الأصلى أو «الحرفى»، وهذا التقابل (بين «الصورة» و « المعنى الأصلى ») يطرح مشكلة تعد أساسية فى نظرية الصورة ، وسوف نعود إلى هذه النقطة بالتفصيل، ولنحاول تصور الأمثلة الآن بالمعنى المجازى :

١- يمكن أن يكون ما تريد أن تقوله الجملة: هو أن زوج خالتى ينتهز فرصة غياب زوجته؛ لكى يعيش حياة رجل أعزب .

٢- إنه رجل طيب كريم خدوم .

هذان التفسيران ليسا بدهيين، لكن الذى ليس موضع جدل، هو أن أيا من المثالين لا يمكن تفسيره تفسيرا حرفيا خارج السياق، على العكس من المثال (رقم ٣) فهناك تفسيران حرفيان محتملان له، الأول : أن يكون المتلقى يعتقد

بوجود سكان فى المريخ وفى أن أحدهم يمكن أن يكون قد نزل إلى الأرض ؛ لكى يتزوج خالتى، والتفسير الثانى : مجازى إذا كان المتلقى يعرف أنه لا يوجد سكان فى المريخ وأنه تبعا لذلك ينبغى أن يكون معنى العبارة أن زوج خالتى رجل غريب إلى حد ما .

وإذن فالأمثلة الثلاثة فيها لون من «التحول» فى المعنى ، ولكن درجته تختلف من مثال لآخر .

١- فى المثال الأول ، يحدث اختراق لا شك فيه لقاعدة سيمانتيكية: فمعنى المبتدأ مضاد لمعنى الخبر فتعريف « الأعزب» باعتباره « الشخص غير المتزوج» وتعريف «زوج» بأنه « الشخص المتزوج» يجعل الجملة تقودنا إلى تناقض بين مبتدئها وخبرها . يمكن هنا أن تعد « المجاوزة السيمانتيكية» مجاوزة «للمنطق» أيضًا .

٢- فى حالة المثال رقم ٢ ، تبدو القضية أقل حدة، فإنه فى الواقع لا يمكن أن يقال: إن المبتدأ مضاد للخبر، ما دام تعريف كلمة «زوج» لا يدخل فيها «المعدن» الذى صنع الزوج منه، وإنما يمكن هنا استدعاء قاعدة « التصنيف المختار» التى نادى بها كل من « كاتز» و « فودور» [١] ومن خلالها يلاحظ أن «زوج» تحمل الملمح السيمانتيكى الملازم (+ حى)، فإذا دخل هذان الملمحان فى الوصف السيمانتيكى للكلمتين، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بينهما «غير ملائم» تبعًا لقواعد اللغة .

٣- أما بالنسبة للمثال رقم (٣) فإنه يمكن أن نختار بين تفسيرين ، لكن هذا الاختيار لا يتعلق بأى قاعدة جوهرية فى اللغة، ويتصل فقط بما يمكن أن يسمى: بالمعرفة الموسوعية للقارئ، وإذن فهناك فرق لا شك فيه بين هذه الأنماط الثلاثة، لكن هذا الفرق له طبيعة خاصة، من الصعب أن نجتازها الآن ، فالمناقشة حول المشكلة مطروحة معنا ولم تحل بعد [٢] .

(1) the structure of a semantic theory, 1963,p. 170-210

(٢) التفرقة بين هذه الأمثلة الثلاثة يذكر بالتميز القديم بين «الحكم المنطقى» و«الحكم النحوى» انظر:

Quine. TWO dogmas of empinism

لكن هناك شيئا يبقى بديهيًا مع ذلك ، وينبغى أن نلاحظه بشدة ، وهو أن أى نظرية سيمانتيكية لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا وضعت فى اعتبارها حدسنا اللغوى، فليست النظرية هى التى ينبغى أن تقول للمتكلم: هل حدث خروج هنا أم لا ، ولكن المتكلم هو الذى يقول ذلك للنظرية .

فمهمة النظرية ليست توضيح أى التعبيرات يعد خروجا، لكن مهمتها أن تقول: لماذا هو كذلك، فمعرفة المجاوزة هنا تسبق معرفة القاعدة ، وفى انتظار توضيح القاعدة فإن المتكلم له الحق فى أن يعد ألوانا من التعبيرات الشعرية فى إطار المجاوزات السيمانتيكية مثل :

الظلام المضىء *** كورنى

الصلوات الزرقاء *** مالارميه .

السمك المغنى *** رامبو .

وسوف تلتقى هذه التعبيرات مع الأنماط الثلاثة للمجاوزة التى ذكرناها :

* المجاوزة المنطقية.
* المجاوزة السيمانتيكية.
* المجاوزة الموسوعية .

لقد أمكن حقا معارضة فكرة « التقعيدية » التى تفترض وجود متكلم مثالى ، لكن هناك « مثالية » ضرورية فى كل ألوان البحوث، حتى فى بحوث علوم الطبيعة، فليست هناك دراسة تستطيع وصف المجسمات ما لم تضع فى حسبانها قوانين « كبلر » [1] ، وفى القضية التى تشغلنا لا تبدو المثالية كثيرة بل إن ألوان الخروج التى نعرض لها، يمكن لأى متكلم من أبناء اللغة الأصليين أن يدرك أنها خروج « بشرط ألا يكون أميا أو سيئ» . النية .

وبالإضافة إلى ذلك فإن ألوان المجاوزات التى حللناها فى « بناء لغة الشعر » ، أيا كان مستواها الصوتى أو النحوى أو الدلالى، تنتمى إلى نفس طبقة

---

(١) جون كبلر ، عالم ألمانى (١٥٧١-١٦٣٠) أول من قدم دراسة دقيقة عن المريخ ، وكانت دراساته فى الجاذبية هى التى مهدت الطريق أمام نيوتن لاستخلاص قانون الجاذبية الشهير - (المترجم)

«الخروج» التى أشرنا إليها هنا، فالقافية غير الملائمة ، والقلب .. إلخ تنتمى إلى طبقة المجاوزات « الداخلية» باعتبارها جزءا من المقولة ، وهذه المجاوزات فى جملتها تقابلها طائفتان أخريان من المجاوزات باعتبار العلاقة مع المقولة ذاتها ، وهاتان الطائفتان يمكن أن تتقابلا فيما بينهما كلونين من المجاوزة، أحدهما مجاوزة بالزيادة ، والآخر مجاوزة بالنقص .

ولنأخذ فى الاعتبار جملة مثل :

زوج خالتى رجل .

فهذه الجملة لا غبار عليها من الناحية اللغوية البحتة، فهى لا تخترق لا قواعد الملاءمة ولا الاختيار ولا المعرفة الموسوعية، ومع ذلك فإنها تبدو « جملة غريبة » فهى جملة لا يتوقع الإنسان أن يلتقى بها فى سياق عادى ، أو على الأقل فى خطاب وظيفته الإعلام أو التعليم، وهذا فى الواقع هو ما يجعلها غريبة، إنها لا تحمل أى درجة تبليغية من درجات الإخبار ما دام مفهوم الخبر « رجل » متضمنا داخل مفهوم المبتدأ « زوج »، وهناك قانون غير مدون يمكن أن نسميه: «قانون إضافة المعلومة» « تم» الخروج عليه هنا ، إن هناك قدرًا من « الإطناب» يسمح به فى العبارة، بل تتطلبه ولكنه ليس الإطناب الكلى الذى يجعلها غير مفيدة ، ويمكن هنا أن نميز بين « الإطناب الداخلى» كالعبارة التى أوردناها و«الإطناب الخارجى» عندما تكون للمقولة حقيقة بدهية مثل أن نقول ٢+٢=٤ أو الأرض كروية، فى سياق خطاب ندرك أن المتلقى له مدرك لهذه الأشياء، واللغة الشعرية مليئة بهذا اللون من الإطناب الداخلى والخارجى .

قال لى : إن الليل مظلم « هيجو»

اثنان واثنان تساوى أربعة «بريڤير » .

وفى الحقيقة، أننا سوف نرى أنه يمكن أن نعتبر « الخطاب الشعرى» كله إطنابا كبيرًا، وترديدًا متصلا .

تبقى الطائفة الثالثة ، وربما كانت أقواها ، وهى طائفة «الإيجاز»، إنها مجاوزة بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال « الإفراط» كما كان الشأن فى الإطناب، ولكن من خلال « التفريط » كما تقول :

زوج خالتى هو ....

فالنقاط التى وضعت على السطر توضح أن الجملة لم تتم ، لكن نقصان الجملة هنا مرتبط بنقصان بنائها النحوى، فالضمير المنفصل « هو» يتطلب خبرا له، وهو مفتقد هنا فى السياق [1] ، وهذا الغياب النحوى لبعض العناصر هو ما ترجع إليه البلاغة فى بعض صورها تحت اسم «الحذف»، لكن التحليل يظهر غالبًا، وجود علاقة بين المجاوزة النحوية والمجاوزة الدلالية، كما هى الحالة هنا، ولنقارن بين جملتين مثل :

١- قيصر قُتل .

٢- بطرس قَتل .

فسوف نلاحظ أن الجملة الأولى مكتملة من الناحية النحوية، على حين أن الثانية ليست كذلك، مع أنهما متعادلتان من وجهة نظر العناصر الدلالية ، فالجملة تحدد من الناحية الدلالية باعتبارها مقولة تحمل معنى كاملا فى ذاته، لكن المعنى هنا فى الجملتين غير كامل إذا أخذنا فى الحسبان أن الجملة الأولى ينقصها الفاعل والجملة الثانية ينقصها المفعول به، وإذا كانت اللغة تلزم وجود المفعول به فإنه يبدو أنها ينبغى أن تفعل بالأحرى الشيء نفسه مع الفاعل ، وإذا وضعنا الجملة فى صيغة المبنى للمعلوم فإنها تعطينا :

(١) .... **قتل قيصر،** حيث نجد نقصًا واضحًا، ويمكن أن يجاب بأن الصيغة التى معنا هى تحويل لصيغة :

قيصر قتل على يد أحد الناس .

لكننا يمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة للجملة الثانية :

بطرس قتل أحد الناس .

ومن ثم فإنه يمكن الحديث عن قاعدة رئيسة بالنسبة للمكملات، تلزم المتكلم أن يمدنا بكل المعلومات الملائمة، أى: أن تكون الجملة مجيبة عن كل

---

(١) العبارة فى الأصل الفرنسى هى : Le mari de ma tant est un.

ومن ثم فالعنصر النحوى الغائب ، هو الكلمة الواردة بعد أداة التنكير ، وقد عدلنا السياق ليلائم العنصر المفتقد فى الجملة العربية .. (المترجم) .

التساؤلات الملائمة : من، لماذا، كيف .. إلخ، وهذه المشكلة التى كان قد أشار إليها من قبل أرسطو، شديدة التعقيد، ولن أشير هنا إلا عرضا لمسألة تتعلق بالرواية البوليسية حيث نجد المجاوزة من خلال « الحذف الدلالى » هى الصورة الغالبة إن لم تكن الصورة الوحيدة.

يبقى أيضًا ألوان من المجاوزات لا تخطئها العين لكن علاقتها مع القاعدة التى تنتمى إليها لا تظهر بوضوح، ولنقارن مثلا بين هذين المثالين :

١- اثنان من رواد الفضاء الأمريكيين يهبطان فوق القمر.

٢- اثنان من رواد الفضاء الشقر يهبطان فوق القمر.

ولنفترض وضع كل منهما عنوانا لإحدى الصحف، وسوف نجد فرقا ظاهرًا فالأول يبدو طبيعيا، والثانى لا يبدو طبيعيا أو يبدو أقل من ذلك بكثير، ما السبب فى ذلك ؟ الإجابة البديهية، التى سيجاب بها : هى أن المهم عندنا هو معرفة جنسية رواد الفضاء، وفى المقابل فليس المهم معرفة لون شعرهم، لكن كيف نحدد « المهم» فى مجال المعلومة، وما المعيار الذى يقاس به ؟ ومع ذلك، فإنه فى سياق الأحاديث اليومية يلاحظ التركيز على ملمح الأهمية ، كما يظهر ذلك التعبير الشائع: « وما أهمية ذلك؟ » أو « إننى لا أرى فائدة لما تقول » وهى تعابير تؤكد بالتحديد وجود « درجة الصفر» فى الملمح الذى نشير إليه، والمجاوزات التى تنتمى إلى هذا النوع فى الشعر كثيرة جدًا، ولنأخذ على ذلك مثلا من السونيتا المشهورة « الفاتحون» لهيرديا [1] .

يالها من مراكب طائرة بيضاء منحنيات للأمام

كن ينظرن وهن يصعدن إلى سماء مجهولة

من قاع المحيط ومن نجوم جديدة

فاللون الأبيض فى المراكب، يذكرنا إلى حد ما باللون الأشقر لرواد الفضاء ومع فإنه يكفى أن تحذف هذه الصفة لتضعف إلى حد بعيد شعرية البيت الذى توجد فيه ، كما لو أن المعنى الشعرى للبيت متعلق باللامعنى الإخبارى للصيغة.

---

(١) هيرديا Heredia شاعر فرنسى (١٩٤٢-١٩٠٥) له ديوان شهير بعنوان سونيتات باريسية (المترجم)

وإلى نفس الحالة تنتمى أبيات أبوللونير:

لقد مضيت إلى شاطىء السين تحت إبطى كتـــــاب قديـــــم

والنهــــــر مثـــــل ألمـــــى يتـــــــدفــــــق ولا ينضـب

فما الذى جعل الكتاب يأتى إلى هنا ؟ ولماذا هو قديم؟ ومع ذلك فلو حذفناه .....

إن الأمر لم ينته، فإن كل ألوان طبقات الخروج والمجاوزة التى اختبرناها تنتمى إلى لون معين من الخطاب يتميز بنفس القوة .

وهى قوة تتصل بطبيعة لون من المقولات « الجوهرية» التى لا تطمع إلا أن تصف حالة الأشياء فى مقابل مقولات عرضية performatif تجمع الحدث الذى تصفه مثل النظام، الوعد ، الطلب .. إلخ، وإذن فإن هذا النمط من المقولات له قواعد استعماله الخاصة والتى تدعى « بشروط التميز » felicity Condition ومنها تبدأ سلسلة كاملة من التجاوزات الممكنة [1] .

وينبغى فى النهاية أن نميز مجموعة من الرموز الفرعية sous - codes فى داخل الرموز ذاتها، فاللغة المنطوقة ليس لها نفس قواعد اللغة الشفهية، وهو ما يوضح خصائص الخروج فى صيغة الماضى المركب فى رواية « الغريب» لالبيركامى وهو لون من القص يقابله عادة استخدام الماضى البسيط، ويمكن من خلال هذا المنظور ذاته إعطاء لون من القانونية للنقطة التى منعها ريفاتير Riffatte فيما أسماه « المعدل السياقى» أى معدل «نمط تعبيرى » يغرى شيوعه فى نص ما، على اعتبار النمط العادى بالنسبة له خروجا وقد استشهد ريفاتير على هذه القضية بهذه القصيدة لتارديو Tardieu

المرأة التى رأيت

واليد التى مددت.

والقبلة التى أخذتها .

---

(١) لقد أحصى ج. سيارل تسع قواعد لحالة «الوعد» – المرجع السابق . ص ٩٨٠.

حيث تبدو صيغة البيت الأخير (المتصلة بضمير الموصول العائد) خروجا بالقياس إلى سلسلة الأفعال التى حذف منها العائد من قبل [1] .

وخلاصة القول: إنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة واكتشافها هو مهمة علم اللغة، لكن الشعرية لا يمكنها الانتظار حتى ينتهى علم اللغة من مهمته ولها الحق تماما فى أن تعتمد على الحدس الخاضع للتحليل ، وأن تؤكد ذلك عند الحاجة بالوصول إلى أحكام ؛ لكى نضيف ما نقدر أنه يشكل أنماطا للخروج بالقياس إلى القاعدة المطروحة، وهو ما حاول أن يفعله القسم الأول من هذه الدراسة التحليلية، وينبغى أن نشير إلى أننا ونحن نحاول أن نفعل ذلك أتيحت لنا الفرصة لإلقاء الضوء على مشاكل كانت حتى ذلك الحين فى منطقة الظل .

إن طرح نظرية ما أمرمخصب ، حتى لو كانت النظرية مخطئة، حتى يسمح ذلك بترتيب جديد للمشاكل لم يكن معروفًا قبل طرحها .

وعلى سبيل المثال ، مشكلة البعد عن « القافية النحوية» (*) فى الشعر الفرنسى بدءا من القرن السابع عشر، لماذا رفض الشاعر هذه الإمكانية الواسعة المريحة للقافية المشكلة من اللواحق النحوية؟ ومن نفس الزاوية :

لماذا هذه الظاهرة التى أصبحت سائدة فى كتابة النص الشعرى المعاصر، والمتعلقة بإلغاء علامات الترقيم ومجمل العلامات الضرورية للبناء التركيبى للمقولة؟ من البديهى أن تطرح هذه المشاكل، ويمكن بالطبع أن يعد شىء كهذا بحثا عن الصعوبة لذاتها، فالفن لا يضن بقيمه إلا لكى نتابع لعبة السيرك داخله،

---

(١) الأمثلة فى الأصل الفرنسى :

1- la dam qui passit

2- la main que se teda .

3- le baiser que je pris .

والخروج متصل بتصريف الأفعال وهو لا مقابل له فى العربية، وقد تصرفنا قليلا فجعلنا الخروج متصلاً بعائد الصلة لكى تتضح للقارئ القاعدة التى يدور حولها النقاش (المترجم»

(*) يعنى بالقافية النحوية ، تلك التى تقوم على تشابه أواخر الأبيات من خلال اشتراكها فى قاعدة نحوية كنون المثنى والجمع ونهايات جمع المؤنث السالم والأفعال الخمسة ... إلخ حيث اعتبرت قافية ضعيفة هجرها الشعراء الفرنسيون منذ القرن السابع عشر (المترجم) .

لكنه إذا كان كذلك فينبغى أن يقال ذلك ، وإلا فينبغى أن نبحث عن شيء آخر، وهو معالجة هذه المشاكل من خلال تصنيفها وهو ما لم تفعله الشعرية من قبل على قدر علمي .

وتوجد نفس المشكلة على مستويين آخرين، فدراسات الشعر، اعترفت دون شك بغزارة المجاوزات التركيبية والدلالية فى الشعر، لكنها اعتبرت تراكمات من ظواهر أخرى ، نتائج محتملة لملامح مختلفة ، امتدادًا من بعض الزوايا لظاهرة « الرخصة الشعرية» التى تسمح للشاعر ببعض الحرية فى التعامل مع الرمز وإعطائه قيمة « الرمز الفوقى» ، وإذا سلمنا بهذا فإنه يبقى علينا أن نوضح لماذا تتزايد هذه الظاهرة فى الشعر الفرنسى على مدى تاريخه كما تؤكد الإحصائيات.

والنظرية التى طرحناها فى «بناء لغة الشعر» كان لها فضل تخفيض مجموعة الظواهر إلى وحدة تجمعها حين أظهرت أن المجاوزة هى الخطوة الأولى فى بناء الصورة وأن الصورة هى التى تكوّن الشعرية ، وحقيقة لم تكن هذه النظرية هى وحدها التى خضعت للمبدأ الرئيس فى أى دراسة علمية وهو مبدأ تقليص الظواهر من التعددية إلى الوحدة، فنظرية جاكوبسون فى المعادلات صنعت نفس الشيء، وبقيت الاستجابة للمبدأ العلمى الثانى المتمثل فى المراجعة والتمحيص .

ولم تكن الشعرية من قبل بصفة عامة تشغل نفسها بهذه الهموم، وكان الدارسون يعتمدون على منهج الاستشهاد بأمثلة، وهو منهج لا يصلح إلا لطرح الفرض لا للبرهنة عليه، وفى مجال واسع كمجال الشعر لا ينبغى الاكتفاء بلغة واحدة (فعند تضييق مجال الاختيار) يمكن أن تجد أى شيء، ولقد انزلق دى سوسير في بعض هذا اللبس، وإذا كان قد وقع حقيقة على أمثلة لا ينازع فيها مثل بيت بودلير :

Je Sentis ma gorge serree par la main terrible de L' hysterie

لقد أحسست بعنقى تضغط عليه اليد المرعبة للهستيريا .

حيث لاحظ توزع كلمة الهستيريا على مقاطع البيت ، لكن هذه حالة استثنائية لا يمكن رصدها فى الغالبية العظمى من النصوص الشعرية إلا من خلال العشوائية وعلى حساب المنهج الدقيق.

ونفس الملاحظة يمكن أن توجه إلى نظرية چاكوبسون، فالتوازنات لا توجد فى كل القصائد من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يمكن أن نجدها فى النثر كما أظهر ذلك چورچ مونان عند حديثه عن عبارة : « نيكول : احملى لى خفى وأعطينى طاقيتى الليلة » [1].

فيما يتصل بقضية المجاوزة، فإنها بنت طريقها الخاصة فى المراجعة والتمحيص على ثلاثة أنماط من الوقائع:

١- التبادل commutation ، وهو مصطلح استخدمه أرسطو، واستقر عند « بالى » ، وهو يستقر على إجراء شائع فى البنائية اللغوية، ويتحقق هنا من خلال « التناسب الطردى» بين إلغاء المجاوزة واختفاء الشعرية. وسوف أذكُر هنا بمثال واحد فقط، وهو البيت المترجم عن اللاتينية :

لقد ذهبوا مظلمين فى الليالى الوحيدة

والذى يكفى فيه أن نعيد ترتيب الملاءمة وأن نقول:

لقد ذهبوا وحيدين فى الليالى المظلمة.

لكى نقتل شعرية البيت، ويمكن أن نجرى نفس المراجعة على كل الأمثلة التى عرضت لنا لنجد نفس النتيجة .

٢- الأمثلة المضادة : وهى الوسائل الوحيدة المستخدمة بكثرة فى الدراسات اللغوية لنقد نظرية ما، من خلال الإتيان بأمثلة تتعارض معها، وفى هذه الحالة فإن على النظرية أن تظهر، إذا هى استطاعت ، أن هذه الأمثلة المضادة ليست فى الواقع مضادة، وأنها تبدو كذلك ؛ لأنها تحتاج إلى مزيد من التحليل، ولسوف نجد كثيراً من الأمثلة التى تطرح وفق هذا التصور، ومرة أخرى فلن أستشهد إلا بمثال واحد، فقد كان دومارس Dumarsais ، يظن أنه لا توجد صورة فى بيت كورنى الرائع .

ماذا كنتم تريدون أن يفعله ضد ثلاثة؟ أن يموت !

1- la communication poetiqeu. p. 23 .

ومن السهل إظهار أن كلمة يموت هنا لا تحمل الملمح الدلالى الحقيقى، ومن ثم فإن فعلا واحدًا يمكن أن يجيب على السؤال، أن يقال مثلا: « أن ينتحر»، وهنا نجد معنا مثالا جديدًا على ظاهرة « التبادل» التى أشرنا إليها، أى: أنه مع اختفاء المجاوزة تختفى الشعرية، لقد ادعى ڤونتانيى وجود الفعل (المتحرك)، وسمة التصوير بالحذف فى « أن يموت» بالقياس إلى عبارة بديلة مثل : « كنت أتمنى أن يموت» على حين أن عبارة مثل « أن ينتحر» يتوافر فيها الحذف دون الفعل .

٣- الإحصاء : وهو الوسيلة الوحيدة لمراجعة حقيقة قاطعة، ولقد استخدم فى بناء لغة الشعر بطريقتين :

(أ) المقارنة مع اللغة غير الشعرية وقد اختير الاستخدام العلمى للغة، وهو استخدام يمثل أصدق تمثيل عدم الشعرية.

(ب) مقارنة الشعر مع ذاته خلال تطوره على امتداد تاريخه، ورصدت هنا « مبدأ التداخل» الذى تعرض للنقد [١]، وهو مبدأ لا يشكل على الإطلاق أساسا من أسس البرهنة على النظرية، وأنا ما زلت على اقتناعى بأن كل فن يخضع فى مجرى تطورى لمجموعة من الضرورات الداخلية التى تدفعه إلى أن يشكل ملامحه الداخلية من خلال مجموعة من السياقات الداخلية [٢] لكن برهاننا لم يكن يرتكز على هذا المبدأ لكنه يرتكز على الظاهرة المعروفة والمتمثلة فى وجود كثافة شعرية أكبر فى نصوص شعراء الرمزية بالقياس إلى النصوص الشعرية الأكثر قدما، ويمكننا أن نلمح التطور عندما نقرأ بعض الأبيات الانتقالية عند ڤكتور هيجو فى مثل قوله :

ينبغى أن تذهب لترى ماذا يجرى هناك .

ويمكن أن نلتقى أيضا ببعض هذه الأبيات عند بودلير ولكنها تنعدم عند رامبو ومالارميه، فإذا كنا إذن، فى سبيل التدليل على افتراض مبدئى عام

(١) انظر: G. Genette: Langage poetique , poetique, du langage figures 11p. 128.

(٢) لتوضيح هذه السياقات الداخلية فى مجال الموسيقى انظر كتاب هـ بارود «لكى تفهم موسيقى اليوم» pour comprendre la musique d'aujourdr'huit.

لاحظنا عينة لخاصة شعرية تنمو من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية ثم إلى الرمزية، فإن ذلك يسمح لنا بأن نعتبر الزيادة الإحصائية ذات المغزى فى «المجاوزات» فى نصوص هذه المجموعات الشعرية الثلاث، نعتبرها مراجعة وتمحيصا وبرهنة علـى الفرض المطروح.

اعتراض أخير يرد على المنهج المتبع، ويرتكز على المدى الذى تشغله الظاهرة موضع الملاحظة : فهل المجاوزات التى وضعت وأحصيت انطلاقا من «قطع» من القصائد، هل لنا الحق فى أن نعتبر الخصائص الشعرية قيمة لا تتصل بالنص كاملا وإنما تتوزع بين أجزائه؟ وعلى هذا التساؤل يمكن أن نجيب مذكرين بالتجربة الخصبة للذيوع الشعرى، فالواقع أن أبياتا مفردة (شوارد) هى التى عاشت كما هى فى ذاكرتنا، بل يحدث أحيانا أننا عندما نضعها فى سياقها يقل جمالها، إن الذى يسكرنا فى « الشقيقات الثلاث» لتشيكوف، ليست قصيدة بوشكين، وإنما هذان البيتان :

قريبًا من أحد الخلجان البحرية تنهض شجرة البلوط الخضراء

وتلتـــف سلســـلة ذهبيـــــة حـــــول الأشجـــــار

وهذان البيتان يفقدان سحرهما إذا ألحقا بسياقهما، وهناك مثال آخر أكثر وضوحا وهو بيت كورنى :

هذه الظلمة المضيئة التى تسقط من النجوم

فلقد أحرزت نجاحا شعريا لا نظير له ، ولكنها تفسد فى سياقها

أخيـــــرًا مـــع المـــد الـــذى أرانـــــا ثلاثيــن شراعــــا

ويمكن فى النهاية أن نستدعى شهادة « بريتون» الذى أعجبه من كل شعر « بو» مقولة ليست إلا جزءا من جملة : And now the night was senesent

التى ترجمها مالرم

والآن وقد شاخت الليلة .. Et maintenant , Comme la nuit Vieillissait

لكن يبقى أن نقول إن النص موجود، وأن التكامل من الجزء إلى الكل النصى يثير مشكلة، وسوف تعالج فى حينها .

* * *

هناك سؤال يثار إذن، فى مجال السلوك البشرى، كل بناء يؤدى وظيفة ما، وكل وظيفة لا تتكامل إلا انطلاقا من بناء ما، فإذا كان الملمح الملائم للفرق بين (الشعر / اللاشعر) هو المجاوزة، فما هى وظيفتها؟ هناك إجابتان محتملتان، والإجابة الأولى تتم عن طريق السلب وهى : ما دامت المجاوزة تبدو سلبية خالصة، فهناك ميل للظن بأن لها هدفها الخاص وأن الشعر ليس له موضوع إلا فك بناء اللغة، ورفض هذه الوظيفة الاتصالية التى تؤكد طبقة المجاوزة بين أكثر من طرف، وهى نظرية وجدت من يدعمها وقدمت فى إطار المذهب الراديكالى النقدى الذى يعد وجها من وجوه الحداثة، وهذه الإجابة– رغم تصنيفها السلبى– تبدو إيجابية ؛ لأنها تقدم نظرية فى الإجابة على السؤال .

فى القسم الأول من هذه الدراسة تم الاعتراف بإحدى وظائف الشعر وهى التحويل النوعى للمعنى الموصوف، وتبعًا للمصطلحات القديمة :التحول من معنى « تصورى» إلى معنى « شعورى». وهذه القضية سوف نعيد تناولها بقدر أكبر من العناية، وانطلاقًا من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة : «مكثفة » و «محايدة» يمكننا أن نميز نمطين من المعنى هما: المعنى المؤثر «Pathétique» « والمعنى الشعرى Poetique » وهما موجودان « بالقوة» فى كلمات اللغة، تبعًا للون صياغة التجربة التى هى « منبع» المعنى .

يبقى إذن أن نؤكد قضية العبور من « البناء » إلى « الوظيفة» من المجاوزة إلى التأثير الشعورى، ولكى يتم هذا يكفى بناء نمط نظرى لوظيفة اللغة، وهو نمط يسمح للتحليل أن يعبر من مرحلة الوصف إلى مرحلة التوضيح ومن ثم يسمح ببناء نظرية دقيقة حول الظاهرة الشعرية، وهذه هى المهمة التى سوف تخصص لها الصفحات التالية. ولكى يكون الأمر أكثر وضوحًا أعتقد أن من المفيد هنا أن أشير إلى الخطوط الرئيسة.

نمطا اللغة أو قطباها يأخذان خصائصهما انطلاقًا من لونين من المنطق متضادين، فالنمط غير الشعرى ينتمى إلى « منطق الفرق» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع وحدة ليست إياها، وتبعًا لصياغة مبدأ التضاد يقال: «س» ليست

اللا « س » ، والنمط الشعرى على العكس ينتمى إلى منطق «التماثل» حيث توضع كل وحدة فى علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها، وتبعًا لصياغة مبدأ « التماثل » يقال : س هى س ، ومنطق التضاد هو الذى استوحته الفكرة البنائية عند دى سوسير، وتبعًا لها فإن وحدة رمزية سيميولوچية لا تؤدى وظيفتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخرى، والنظرية التى نطرحها، تقترح تحديد هذا المبدأ وتعريف اللغة الشعرية من خلال نقض البناء المضاد .

هذه النظرية لها مصراعان متصلان لكنهما متميزان من خلال اعتماد كل منهما على محور من محاور اللغة :

أولاً : المصراع المثالى وهو ذاته يرتكز على فرضيتين :

أ-١) فرض لغوى يصنع بدوره من إجراءين متقابلين ومتكاملين ويمكن صياغتهما فى صورة مبدأين .

أ-١س) النقيض ، مبدأ سوسير فى التقابل لا يتم إلا على مستوى الإمكان بالقوة، وتحقيقه بالفعل يتم من خلال بناء الجملة النحوى (مسند إليه اسمى + مسند فعلى) وهو بناء يحصر الإسناد فى جانب واحد من جوانب عالم الخطاب ويحتفظ من ثم للمسند بمكانه من خلال التقابل .

أ-١-ص) الكلية : إن عملية المجاوزة والخروج تلجأ إلى إستراتيچية إيقاف عمل المبدأ السابق، وإلى نقض البناء المضاد، وإلى مد عملية الإسناد بعد ذلك لتتعدى جزئية عالم الخطاب إلى كليته، وإذن فإن سمة « النقيض» فى المجاوزة الشعرية تبدو، من خلال عناصر متناقضة، وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيجابية الدلالية من خلال عنصر سلبى يتمثل فى رفض فكرة « النقيض الملازم » فى اللغة غير الشعرية .

أ-٢) فرض سيكلوچية اللغة: هذا الفرض الثانى يؤكد العلاقة بين البناء (الكلية) والوظيفة (الخطاب الشعورى) ، وهى تعتبر « الحيادية » النثرية نتيجة من نتائج إجراءات تحييد المعنى الشعورى الأصلى، من خلال رد فعل مضاد ومن ثم فإن التكثيف الشعورى للشعر يبدو على أنه نتيجة من نتائج إجراءات مضادة هى إجراءات « اللاتحييد» والتى تبدأ بهدم البناء المناقض .

وينبغى أن نقول هنا: إن هذين الفرضين مستقلان [١] ، وصحة أو فساد الفرض الأول لا تنسحب بالضرورة على الثانى ، ومع ذلك فإنهما يشكلان - فيما أرجو على الأقل - نمطا متلاحم الأجزاء .

ثانيًا : المصراع التركيبى ، يتخلى الخطاب الشعرى عن مبدأ التلاحم الداخلى أو ملاءمة المسند إليه للمسند، لكنه يؤكد ذاته - فى مستوى بناء الجملة أو تحورات هذا البناء- من خلال التوافق أو « التراسل» « الشعبورى» للوحدات التى يتشكل منها الخطاب. والنص الشعرى يمكن أن يعد من هذه الزاوية على أنه فيض شعورى، ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة .

يبقى أن اللغة الشعرية لا تخلق شاعريتها وإنما تستعيرها من العالم الذى تصفه، وهنا يطرح افتراض جدلى آخر ، الكلام هو التواصل بين التجارب (وأنا أستعير هذه الصيغة من أندريه مارتينيه حين يقول) : « إن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هى السماح لكل إنسان بأن يوصل لنظائره تجربته الشخصية [٢] . ودون شك فنحن نعلم منذ « أوستان » Austin أن اللغة أيضا شىء آخـر، فالكلام هو الفعل [٣] لكن تعريف اللغة كناقل للتجربة، لا ينطبق إلا على وظيفتها الوصفية التى هى - كما سنرى - الوظيفة الأساسية للشعر، إن اللغة يمكن أن تكون وظيفتها الجذب أو الطرد، لكنها من خلال كونها وصفية يمكن أن تكون مقابلة للّغة اللاشعرية .

وإذا كان هناك نمطان من اللغة، فلأن هناك نمطين من التجربة وكل منهما مكتمل فى ذاته ، ونتيجة لذلك، فإن واحدة من وسائل اختيار شرعية النموذج المطروح تكمن فى محاولة تطبيقه على التجربة « اللالغوية» ذاتها، والعبور من النص إلى العالم. وهى تجربة سوف نعرض لها فى نهاية تحليلاتنا كمجرد فكرة أولية بسيطة على أمل التمكن من متابعتها من خلال البحث عن «شاعرية الكون» وعن وجود الشاعرية فى داخله .

---

(١) من أجل هذا فإن ترتيب الفصول هنا ليس ملزما ، ويمكن أن تبدأ القراءة بالفصل الثالث ثم الفصل الأول .

(٢) la languistique synchronique. p. 90

(٣) هكذا تمت ترجمة كتاب «أوستان» إلى الفرنسية الذى يحمل فى الإنجليزية عنوان How to do things with words. 1962.

إنها فرصة فى النهاية لرفض الخطأ الذى انهمكت فيه دراسات الشعر اليوم، والمتمثل فى تعريف الأدب انطلاقًا من عتامة اللغة أو عدم شفافيتها، إن فى ذلك إنكارًا لذاتية اللغة، إنها رمز، والرمز لا يكون رمزًا إلا إذا انفصل عن ذاته، إلا إذا تفتت ، وفصل لكى يعاد بناؤه.كرمز له وجهان، وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلى وجه المدلول ، لكى يشكلا فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته، وهنا يكمن المعنى العميق لفكرة دى سوسير حيث يبدو الرمز فى وقت واحد باعتباره واحدًا وثنائيًا . فهو واحد من حيث إنه لا يوجد بدون دال، ولكنه ثنائى من حيث إن المدلول يتطلب « دالاً ما » وليس هذا « الدال» بعينه، إنه الانفكاك والفوارق التى تشكل وجود إمكانية للحركة المنتظمة للقراءة النصية، وحيث يجد الرمز اللغوى خصوصيته المتمثلة فى قدرته على أن يرمز لمعناه الخاص وأن يكون من ثم فى وقت واحد رمزا ومقننا للرمز Metasigne وهو ما يجعل القراءة النصية معيارًا للمعنى، وانطلاقًا من هذه النقطة يولد تناقض جديد؛ لأن الشعر فى الواقع نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه، وحول هذا التناقض ينبغى للدراسات الشعرية أن تتواجه، وبحسب قدرة المنهج على اجتياز هذه النقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته وهو ما لا يمكن إلا انطلاقا من طرح التساؤل حول « معنى المعنى» بدءا من إشكالية التجربة ذاتها حيث تنغمس جذور الشاعرية.

.. إن النظرية المقترحة هنا - إذن - تنتمى إلى التقاليد القديمة للطريقة الإيمائية، فالشعر كالعلم يصف الدنيا، إنه أنثروبولوچيا الدنيا يصفها بلغته الخاصة، لقد قالها مالارميه (1).

«إن الأشياء موجودة
ونحن لم نخلقها
إننا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها
وهذه الخيوط هى التى تنسج الشعر
وتشكل جوقته الموسيقية » .

(1) "Repohse a des enque' tes"
Eoumres completes, pleiade, p. 871

الباب الأول

مبدأ النقيض

الهدف من التحليل المطروح هو إقامة مدخل لقاعدة أو مبدأ من مبادئ الخطاب سوف تسمى: « بمبدأ النقيض الإضافى» أو اختصارًا « مبدأ النقيض» والواقع أن حضور أو غياب النقيض الإضافى، هو الذى يشكل – كما سنحاول أن نظهر ذلك– الملمح البنائى الملائم للتفرقة بين الشعر و/ اللاشعر.

لقد عرف هذا المبدأ منذ زمن طويل وعلى مستوى اللغة لا على مستوى «الخطاب» وهو فى الواقع الفرضية الأولى للبنائية اللغوية. وهو مبدأ تحتويه كله عبارة دى سوسير المشهورة: « فى اللغة لا يوجد إلا فروق» [1] ومفهوم الفرق فى الواقع يتضمن مفهوم النقيض، فأن نقول: إن «أ» تفترق عن «ب» معناه انه يوجد على الأقل « محمول» هو «ب» ينبغى إثباته، ونفى مماثلة «أ». والواقع أن فكرة النقيض تسربت ضمنا خلال تعبيرات دى سوسير المتتالية، فقد كتب : « إن الفرق يرتكز عادة على طرفين إيجابيين يتمركز بينهما، لكن فى مجال اللغة لا يوجد إلا فروق دون أطراف إيجابية» وهو تأكيد له قيمته بالنسبة لوجهى الرمز « فسواء أخذنا الشكل أو المحتوى فإن اللغة لا تشتمل لا على أفكار ولا على أصوات سابقة على النظام اللغوى، لكن تحتوى فقط على تصورات مختلفة وعلى أصوات مختلفة منبعثة من هذا النظام» (ص١٦٦)، وفيما يتصل بالشكل كتب دى سوسير « إن الظواهر قبل كل شيء هى جواهر مجردة متقابلة نسبية منفية» (ص١٦٤) وفيما يتصل بالمحتوى فإنه يتشكل من « قيم منبثقة عن النظام» ويحدد سوسير قائلا: « عندما يقال: إنها تلتقى مع مفاهيم، فإن ذلك يحتوى ضمنا على أن هذه المفاهيم قائمة على أساس خلافى بحت، وأنها تحدد لا من خلال إيجابيات محتوياتها ، ولكن تحدد سلبيا من خلال علاقة هذه المحتويات مع الوحدات الأخرى فى النظام وخاصيتها الإيجابية بالتحديد تكمن فى كونها شيئا مغايرا للأشياء الأخرى » (ص١٦٢) .

---

(1) Cours de linguistique generales (G.I.G) p166

ويمكن من خلال هذه الاقتباسات أن نحدد مدى جذرية فكرة النقيض عند دى سوسير، وفكرة النقيضية هى التى أعطت الامتداد الفلسفى الذى يمكن أن نراه فى الفكر المعاصر [١] والتى رفضها چاكوبسون [٢]. وإذن فلو أننا استطعنا أن نقبل فكرة الخلو التام للرمز فيما يتصل بوجهه الدال، واتصال ذلك « بشفافيته» الوظيفية فإن من الصعب أن نقبل ذلك فيما يتصل بالمدلول، كيف نعتقد أن معنى كلمة « أخضر» يكمن فقط فى واقع كونها ليست « أزرق» ولا « أصفر» ؟ لكن علينا ألا نذهب أبعد من ذلك، فإن النظرية التى نطرحها بمجملها هدفها إظهار أن البنائية اللغوية لم تعرف إلا قطبا واحدا للغة، حيث يفرغ الرمز فى إطار كل جوهر ليتلاشى فى العدم، على حين أنه فى القطب الآخر يجد الرمز من جديد قوته فى وقت واحد على مستوى الصوت وعلى مستوى المعنى.

هناك إذن محدودية للمدرسة البنائية اللغوية فى قطب واحد للغة تم تعريفه من خلال الفروق أو النقيض ، على حين أن القطب الآخر يتم تعريفه على عكس ذلك على أساس اللاتناقض أو التماثل، وهذا يتم على محورى اللغة المثالى والتركيبى، وهذا القطب الثانى، كما نحس ، هو القطب الذى تنتظم فيه الشاعرية.

لكن قبل أن نصل إلى هذه النقطة علينا أولا أن نظهر – أوضح مما فعل دى سوسير نفسه – الملاءمة اللغوية لهذا المبدأ على المستوى اللغوى ، وأن نحدد أولا بالدقة ما الذى نعنيه بمفهوم التقابل اللغوى Opposition Linguistique .

نحن نعلم أن التقابل يقودنا إلى الوصول إلى « أصل » قابل للتشعب» لكن هذا الأصل ذاته غالبًا ما يعرف على أنه مجموعة من الصيغ قابلة للالتقاء فى نقطة سياقية واحدة وإذن ففى جملة مثل :

بيير كبير .

يمكن أن يلتحق بدائرة « كبير » مجموعة كثيرة من الصيغ، مثل صغير، ضخم، ذكى ، أعزب .. إلخ، فهل كل صيغة من هذه تشكل بدورها « أصلا » ؟ وإذا كانت الإجابة هنا بالإيجاب فإنها لا تعطى الحق فى قرابة بدهية معترف بها

---

(١) انظر كتابات: ج. دريدا وج دى لوز .

(2) Six lecons sur le son et le Senp. 75

بين « كبير » و « صغير » ، ومعيار التكوين السياقى ضعيف جدًا ولكى نحصل على معيار أقوى، ينبغى أن ندخل قضية « منطقية التعارض» فمثلا عبارة:

بيير كبير ، ضخم ، ذكى ، أعزب

ليس فيها أى تعارض ، على حين أن عبارة :

بيير كبير وصغير

فيها تعارض ، وهذا ما يجعل المسندين هنا فى حالة تعارض حقيقية ، وإذن فنحن نقترح كمعيار لتقابل صيغتين، وجود استحالة منطقية لوضعهما معًا فى مكان الإسناد لمسند إليه واحد، أو فى مكان الإخبار لمبتدأ واحد [1] ، وإذا أقررنا ذلك المبدأ فإننا نجد أن « التقابلية» نظام ملىء بالثغرات داخل إطار معجمى للغة مثل الفرنسية، فهناك كلمات كثيرة يقبلها معيار التقابل، ويعتبرها القاموس تضادًا، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك، لكنه فى المقابل توجد كلمات كثيرة ليست بالتحديد داخلة فى تصنيف التضاد، ونستطيع أن نشير فقط إلى بعض أمثلة فى مجال الصفات، حين نتساءل: ما هو المقابل لصفة « أعمى » أو « أصم » ؟ إن اللغة (الفرنسية) لم تضع صفة تميز بها ذلك الذى يرى وذلك الذى يسمع ، ... إن اللغة لم تضع صفات للحالات الطبيعية والمتوقعة وإنما وجدت صفات ومصطلحات تصف الحالات الهامشية والقليلة الاحتمال مثل: فقدان البصر ، وفقدان السمع، على حين لا توجد صفات لحالات القدرة الطبيعية للرؤية والسماع، وهذا اتجاه يمكن أن يعمم فيسم اللغة كلها، فالحالات الطبيعية لا تلاحظ ويحوطها الصمت، وهى ليست بحاجة إلى التعبير عنها ؛ لأنها واضحة من تلقاء نفسها .

لكن هذه الثغرات فى نظام التقابل، لا ينبغى أن تقودنا إلى استخلاص بطلان مبدأ التقابل ؛ لأن اللغة تملك فى الواقع نظامًا عالميًا للتقابل تتم صياغته نحويا من خلال أدوات النفى ، فإذا قلت :

---

(١) يمكن أن يبدو المعيار ركيكا لكن الاتجاه الدلالى المعاصر يلجأ إلى المنطق لتحديد العلاقات الدلالية ، وقد لجأ ج. ليون فى تحديد المرادفات ، إلى مصطلحات «القضايا العكسية فى المنطق» : «إذا كانت ب١ ← ب٢ وب٢ ← ب أ ، إذن فإن ب١ = ب٢

linguistoque generale. p. 344

س أصم

فإنك يمكن أن تقابلها فى الواقع بقولك :

س ليس أصم

وهكذا فإن الإمكانية التركيبية البسيطة لمقابلة صيغة إيجابية، ليس لها أداة إيجاب، بصيغة نفى ، لها أداة نفى (ليس) يكفى لكى يؤكد صحة النظام العام للتقابل، ونتيجة لذلك فإن النظام المعجمى شديد التشعب، واللجوء من خلاله إلى فكرة « الأصول» المتقابلة غير مفيد ، ما دام يكفى ؛ لكى تثبت معنى أن تنفى الآخر، وتلك إمكانية لا تفتقدها أى لغة .

ولنذكر مع ذلك انه يوجد بين طريقة « النفى المعجمى» و « النفى التركيبى» فارق منطقى دلالى فى كل الحالات التى تشعب فيها « الأصل المعجمى » إلى أكثر من مصطلحين، فإذا كنا فى حالة الأصل الثنائى نجد أن النفى التركيبى لأحد المصطلحين يعادل الإيجاب التركيبى للمصطلح الآخر : س ليس صحيحا = س زائف، فإن هذا المبدأ لا يسرى على أصل معجمى مثل «كبير/ صغير» حيث نجد عندنا مصطلحا آخر يحل ويسمى: المحايد مثل: « متوسط» ولو أخذنا أيضا « ساخن / بارد » فسوف نجد مصطلح « فاتر » ، والواقع أن :

س ليس كبيرا

لا يعادل : « س صغير » وإنما يعادل :

س متوسط أو صغير

وفى هذه الحالة الأخيرة ، فإن الطرفين يسميان « متعاكسين» و«العكسية» نفسها سوف تصبح المصطلح المقابل «للتقابلية»[1] ومع ذلك يلاحظ أن الاستخدام الشائع يستمر فى إطلاق مصطلح التعاكس على التقابل الثنائى وذلك لأن فكرة التفرع الثنائى dichotomie لا تتقابل مع إحساسنا الحدسى بالواقع باعتباره امتدادا لا نهائيا، هناك مثلا كائنات يمكن أن نقول عنها : إنها «متوسطة

---

(١) حول هذه المشكلة انظر: R. Blanche structures intellectuelles

القيمة » ونستطيع أن نعبر عنها من خلال اللجوء إلى أداة نحوية مثل « لا .. ولا ....» واللجوء إلى مثل هذه الأداة يعبر عن غياب المصطلحات المحايدة فى اللغة .

وإذا أخذنا فى الاعتبار فجوات النظام المعجمى للتقابل ، فإن من الممكن الإقرار بصحة المبدأ على مستوى علم النفس اللغوى ، ففى التجارب التى تمت لتداعى الكلمات انطلاقا من أى مثير، حظيت الإجابات التقابلية بوفرة على مستويين ، مستوى كثرة التردد ومستوى سرعة رد الفعل، لكن إذا كانت التجارب تتم انطلاقًا من طرح صفات أو أفعال لها فى اللغة مقابلات « متوافرة» فإن إجابات التقابل من نمط (ساخن ≠ بارد - وفارغ ≠ ممتلئ) كانت تتفوق على كل أنماط الإجابات الأخرى سواء من حيث كثرة التردد أو قلة زمن رد الفعل [١] ، ووجود مقابل « عائم » على حد تعبير دى سوسير حول كل مصطلح، ظاهرة تأكدت من خلال دراسة ظاهرة « فلتات اللسان» و « أكثر فلتات اللسان ترددا هى تلك التى تقول تماما عكس ما كان يراد أن يقال» [٢] . وإذا كانت مسألة التداعيات التقابلية أقل ملاحظة عند الأطفال بالقياس إلى البالغين، وتلك ظاهرة سنعود إليها بالتفسير، فإنه يبقى أن نقول: إن الأطفال يتعلمون فى وقت مبكر طريقة التفكير بالتقابل « إن ما يمكن تأكيده فى الأساس ، هو وجود ظاهرة العناصر المزدوجة، وكقاعدة عامة فإن كل تعبير يرتبط برباط قوى مع مقابله ، لدرجة أنه لا يمكن التفكير فى أحدهما دون الآخر، والفكرة لا تتحدد أولا وبقوة إلا من خلال ما يقابلها [٣] (وبضدها تتميز الأشياء) .

هكذا فإن دراسات علم النفس ودراسات الرموز تلتقى حول تأكيد نفس المبدأ الذى يمكن أن يصاغ على هذا النحو إذا كان لدينا مصطلح س فالمصطلح المقابل له هو س أ :

س ——— س أ.

---

(١) انظر: Fraisse et Piaget. Traite de psychologie VIII p 113 .

(٢) Freud, Introduction a la psychanalye p. 23.

(٣) H wallon, les Origines de la pensée shez l' enfant.

وهو مبدأ فى المقابلة يبدو أنه يهيمن فى وقت واحد وبالتلازم على كل من التفكير واللغة ، ويبقى أن نتساءل ، هل يهيمن بنفس الدرجة على الكلام .

وهنا تظهر مشكلة يبدو أنها لم تلفت نظر اللغويين، وهذه المشكلة تطرح انطلاقا من التمييز السوسيرى بين اللغة والكلام اللذين يتقابلان كغائب وحاضر، فاللغة فى الواقع نظام افتراضى موجود « بالقوة» وهو متمثل فى حالة «الغياب» وعلى عكس ذلك يبدو الكلام أو الخطاب على أنه كُلّ بالفعل متمثل فى حالة « الحضور» وإذن فإن مقارنة العلاقة بين المتقابلات لا تتمثل إلا فى مستوى اللغة، وعندما نعبر هذا المستوى إلى مستوى الكلام تنحل هذه المتانة، وتنكسر وحدة المتقابلات، فالتقابل من خلال تعريفه الذى ينفى التعارض لا يمكن لجزئيه المتعارضين أن يظهرا فى وقت واحد. ومن هنا فإن س تتضمن بالقوة س أ. «وساخن » تتضمن « بارد » لكن الظهور المتزامن لكلا المصطلحين ممنوع، ولنفترض أن التجربة المراد إيصالها هى التى يعبر عنها لغويا بدرجة الحرارة، والمتكلم لكى يصف تجربته عليه بالضرورة أن يختار بين مصطلحين «يتطاردان بالتبادل» فإذا اختار ساخن فإنه يدخل ذلك المصطلح إلى «الحاضر» وفى نفس الوقت فإن مقابله « بارد» يطرد إلى « الغائب» وكلمة ساخن وحدها هى المؤهلة لوصف التجربة وهى أهلية غير محددة ، وكلمة بارد لم تستطع ولن تستطيع امتلاك هذه الأهلية بدورها ، وما يريد المتكلم أن يظهره هنا هو حالة وجود السخونة ولا شىء غير ذلك ، ومن هنا فإن التوازن بين المصطلحين قد انقطع، ومبدأ التقابل ينعكس ، وإذا كان مبدأ العلاقة التضمنية المتبادلة بين المتقابلات مبدأ أساسيا فى تكوين اللغة، فإن « الخطاب» يبدو أنه يخضع لمبدأ معاكس ، فعلى مستوى اللغة « تتضامن » المتقابلات ، ولكنها على مستوى الخطاب « تتطارد » .

اللغة : س ———— س أ

الخطاب : سW س أ .

وهنا توجد « نقطة التقاطع» فى النظرية المطروحة، هذه الفروق بين اللغة والكلام أو بين القوة والفعل، ليست إلا سطحية فى الخطاب غير الشعرى، والواقع

أن المستويين متوازيان فى الشكل وهذا التوازى يحدد شكل الخطاب، والأمر على العكس فى الشعر، فالتوازى يختفى ، والبناء العميق للغة غير الشعرية يحكمه مبدأ المتقابلات، على حين أن تطبيق هذا المبدأ فى اللغة الشعرية يتجمد ، ومن هنا فإن لدينا هذه الأشكال.

اللغة : س ———— س أ

↓ ↓

الخطاب : س – س أ س W س أ

(اللاشعر) (الشعر)

وهذا ما سيحاول التحليل أن يظهره بالتتالى، بدءا باللغة اللاشعرية باعتبارها معدلا للغة الطبيعية على الأقل فى ثقافتنا.

إن مصطلحًا مثل اللغة– سواء أكانت القاموسية أو غيرها – لا يمكن أن يتحقق منفردا فى الكلام، وحالة «الكلمة – الجملة » هى حالة هامشية مستبعدة من فكرة التقعيد، ومصطلح مثل « حار » لا يمكن أن يدخل فى الكلام إلا من خلال صيغة مثل « يبدو الجو حارا » أو « هذا حار » ولنتأمل أولاً فى هاتين الجملتين البسيطتين اللتين يتجمع فيهما الحد الأدنى من عناصر الخطاب .

الملمح المشترك بين الجملتين، أنهما تقسمان التجربة إلى قسمين، قسم منهما ينطبق عليه مصطلح الملاءمة والآخر لا ينطبق عليه، فى جملة « يبدو الجو حارا » يتشكل الفعل بطريقة تتأثر بالزمن وتسمى: « المضارع» وهى تسم الجانب الحاضر من التجربة المقولة، فى مقابل الجانب غير الحاضر (الماضى أو المستقبل) وفى الوقت نفسه فإنها تزود الجانب الآخر بإمكانية التحيين (التحول إلى الحين الحاضر) وتقسيم التجربة تبعًا للأزمنة يرفع التناقض عن المتقابلات ويجعلها صالحة للمثول دون تضاد كأن نقول مثلا :

يبدو الجو حارا وقد كان بردا

أو بتعبير أكثر طبيعية :

اليوم يبدو الجو حارا وقد كان بالأمس باردًا .

ونفس النتائج تنطبق على المثال الثانى مع فارق واحد هو أن تقسيم التجربة هنا ليس تقسيمًا زمنيًا، وإنما هو تقسيم جزئى .

فعندما نقول « هذا حار » فالتعبير لا يميز إلا جانبًا مكانيًا واحدًا وهو «الجانب القريب من المتكلم » فى مقابل الجانب البعيد، وفى الوقت نفسه فإن الجانبين المتقابلين قابلان للظهور بالفعل دون تعارض ، كأن تقول :

هذا حار وذلك بارد .

ويبقى علينا أن نعمم هذه النتيجة ، أن نظهر أنها قادرة على أن تطبق على أى جملة ممكنة أيًا كان شكلها الظاهرى .

ولكى نظهر بوضوح أدلتنا علينا أن نثبت مصطلحاتنا أولا من خلال مناقشة مثال وليكن :

كُبْرى بِنْتَىْ فاليرى جميلة

وسوف نطلق تبعًا للتقاليد ، مصطلح « مسند إليه » [م] على الشيء الذى نتحدث عنه، وهو كبرى (بنتى فاليرى) وسوف نطلق « مسند » (س) على الحكم الذى نطلقه عليها، وهو دائرة المعنى الأكثر اتساعا التى أسندتها الجملة إلى المسند إليه وهى « جميلة ».. والمسند إليه « كبرى » ينتمى إلى المجمل الذى يتم تقديمه من خلال الإضافة (كبرى بنتى فاليرى) وسوف نسمى هذا المجمل بعالم الخطاب (ع) وهذا المجمل يشتمل بخلاف « كبرى » على بنت أخرى ولنقل: إنها الصغرى التى تشكل « المسند إليه التكميلى » « م أ » وسوف نطلق مصطلح المسند التكميلى» «س أ» على المصطلح المقابل لكلمة « جميلة» وهو « غير جميلة » أو «قبيحة »، ونحن لدينا إذن عالم للخطاب يحتوى على شيئين، أحدهما موضح (الكبرى) والآخر متضمن (الصغرى) والإسناد لا يمس إلا الجانب الموضح، وحول المسند إليه التكميلى المتضمن لا يقول الخطاب شيئا أو على الأقل لا يقوله بوضوح، ولكن انطلاقا من كونه موجودا داخل عالم الخطاب، فهناك إمكانيتان، إما أن يكون المسند إليه التكميلى تُرك دون تحديد وفى هذه الحالة فإن أحد عنصرى المسند المتقابلين (غير جميلة وقبيحة) يكون بالضرورة صالحا لأن

تنطبق عليه، فانطلاقا من تأكيد كون الكبرى جميلة يمكن أن نخلص بشيئين، إما أن تكون الصغرى جميلة أيضا أو على العكس ألا تكون كذلك، والجملة فى هذه الحالة سوف تكون محدودة، وسوف نطلق عليها « مبدأ المحدودية» .

(م = س) ـــــــــــــ (م أ = س٧ س أ)

وهنا تكمن الصيغة الضعيفة للمبدأ المنطقى للتقابل، لكن هناك إمكانية أخرى للتأويل، فانطلاقا من كون الكبرى وحدها هى التى أسند إليها صفة جميلة يمكن أن نخلص بأن الصغرى ليست جميلة (أو أقل جمالا) وسوف تكون العبارة فى هذه الحالة محصورة وسوف نطلق عليها « مبدأ النقيض التكميلى » أو اختصارا « النقيض» (م = س) ـــــــــــ (م أ = س أ) .

وهنا تكمن الصيغة القوية لمبدأ التقابل، وهى الصيغة التى ستوضح – كما سنرى – التأويل الدلالى للجملة الأكثر طبيعية .

إن المنظور الذى يتم تطبيقه هنا بالنسبة للتحليل الدلالى للعبارة هو نفس المنظور الذى كان قد تبناه التحليل المنطقى بدوره، فهو فى الواقع يميز «القضية» من خلال ملمحين ملائمين هما : الكيف (موجبا أو سالبا) ، والكم (عاما أو خاصا) والملمح الأول يتحقق من خلال بناء يقابل « اللغة» [فى التحليل السابق] والملمح الثانى: يحقق بناء يقابل « الخطاب » ، ويجرى التحليل كما لو أن المنطق كان يعتبر مهمة العبارة هى فقط الإجابة على سؤالين ملائمين:

١– هل الإسناد موجب أو سالب ؟

٢– هل هو متصل بالكل أو بالجزء ؟

وهذان السؤالان متلازمان وهما كما سنرى يمسان اللغة فى بنائها العميق.

هذان الملمحان، الكم والكيف، عندما يتعاوران على العبارة يمكن أن يقدما أربعة ألوان من القضايا :

أ – عام موجب : كل س هو ص .

ب– عام منفى : ليس هناك س هو ص .

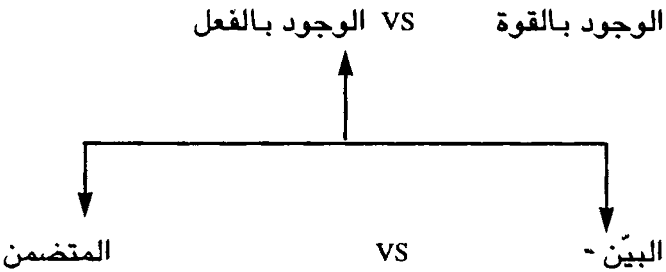
جـ– خاص موجب : بعض س هو ص .

د– خاص منفى : بعض س ليس ص .

وإلى هذه الأنواع يضاف النوع المسمى: « بالمفرد » وهو متضمن داخل «العام» ؛ لأن « موضوعه من خلال كونه مفردا هو بالضرورة منظور إليه من جميع أجزائه [١] ».

وقضية « الخاص » من وجهة نظرنا لا تثير مشكلة، فهى فى الواقع محددة ضمنا، وهنا يكمن الملمح التعريفى لها، فهى لا تنسب المسند إلا إلى جزء من مسند إليه منطقى، والمسند إليه إذن يبدو كما لو كان عالما للمقال مقسما إلى جزءين يتعلق الإسناد بواحد منهما فقط، ويبقى الجزء الآخر « التكميلى » فى حالة استعداد ؛ لكى يطبق عليه الإسناد المقابل، وهى إمكانية قننها المنطق القديم، والجزءان فى الواقع يتقابلان كأنهما « شبه متناقضين »، وهما لا يمكن أن يكونا معا زائفين وإنما يمكن أن يكونا معا حقيقيين، وإذن فإذا كان أحدهما موجبا فإن الآخر يمكن أن يكون موجبا أيضا بطريقة أخرى أو أن يكون منفيا، وعندما نقول : « بعض الناس أذكياء » فإننا يمكن أن نخلص إلى أن البعض «الآخر» أذكياء أيضا أو أنهم ليسوا أذكياء، وإذن فإن مبدأنا فى « المحدودية » سوف نجده ثانية تحت مظلة قاعدة منطقية .

ودون شك فإن المقابل يظل فقط « ممكنا »، لكن هذا لا ينبغى أن نخلط بينه وبين « الممكن بالقوة » وينبغى فى الواقع أن نميز بين نمطين من الوجود بالفعل أحدهما بيّن والآخر متضمن، ويمكن لهذا المتضمن أن يكون بدوره مقابلا للممكن بالقوة على النحو التالى:



(١) logique de poru-Royal p. 115 ونفس الرأى ينادى به ليبنز عندما يقول : من حيث الشكل تنطوى القضايا «المفردة» تحت قضايا «العام» nouveaux essais . in XVII,8

إن المتضمن موجود فى الخطاب على نفس مستوى البين، مع أنه لم يتشكل مثله فى صورة دال خاص به ، وفى المثال القديم « سقراط فانٍ ما دام إنسانًا» يبدو ظهور « الحد الأكبر » ضروريا لفهم الخطاب، وغيابه على مستوى الدال لا يستبعد إطلاقًا حضوره على مستوى المدلول، وكل أشكال « الحذف » مليئة بالإشارات إلى هذه الحقيقة القائلة : إنه فى الخطاب وليس فى اللغة، توجد مدلولات دون وجود دوالٍّ لها .

إذا كان هذا المبدأ قد استقر فيمكن أن نعبره إلى قضية « العام » وهى قضية يستبعد مصطلحها من حيث الصيغة كل إمكانيات التحديد، وما دام الإسناد منسحبا على مجمل امتداد المسند إليه، فيبدو أن المسند المقابل قد استبعدت كل إمكانيات حضوره، فإذا كان صحيحاً أن « كل إنسان ذكى » فإن القضية التكميلية « كل إنسان ليس بذكى » هى بالضرورة مخطئة، وهى نتيجة لا يمكن تجاوزها إذا كنا نتعامل على مستوى سطح الشكل « العام »، لكن ما هو الموقف بالنسبة لعمق البناء؟ ولننظر مثلا إلى قضية مثل:

كل الرجال المتزوجين يحلمون بالعزوبة.

فنحن هنا مع قضية عامة، ما دام المسند إليه يحمل صيغة العموم « كل » وإذا أخذنا فى الاعتبار سطح الشكل فقط، فإن المسند هنا ينطبق على كل امتدادات المسند، لكن فى جملة كهذه يقع فيها المسند اسما موصوفا تثير قضية « الكم » مشكلة، فمن الواضح أن المسند « يحلمون بالعزوبة » ليس موجها إلى كل الرجال حتى العزاب، لكن فقط للمتزوجين منهم، فالمسند المنطقى متميز من المسند النحوى، فالصفة هنا أدت وظيفة محددة، لقد قسمت طبقة الاسم الموصوف إلى طبقتين داخليتين، الرجال المتزوجون من ناحية ، والعزاب من ناحية ثانية، والصفة هنا عملت باعتبارها « عَدَّادًا داخليًا » وهى فكرة كان قد شرحها بوضوح مناطقة جماعة « الباب الملكى » port - Royal.

هذه الفكرة لتحديد أو لتجزئة الفكرة العامة يمكن أن تتم بطريقتين الأولى من خلال فكرة أخرى مميزة أو محددة تلحق بها ، كما يحدث عندما أضيف إلى

الفكرة العامة للمثلث فكرة الزاوية المستقيمة مما يحدد فكرة المثلث العامة فى إطار واحد هو المثلث القائم الزاوية. والطريقة الثانية تتم فقط من خلال إلحاقنا لفكرة غير مميزة وغير محددة إلى الجزء كما لو قلت « بعض المثلثات .. » وفى هذه الحالة يقال: إن المصطلح المشترك أصبح خاصا ؛ لأنه لم يعد يصدق إلا على جزء من المسند إليه، دون أن نحدد مع ذلك أى جزء تم حصر المصطلح فيه [1].

نحن نرى أنه بين « المثلث القائم الزاوية » و « بعض المثلثات » يوجد تعادل تام، ودون شك فإن المصطلح الأول محدد والثانى غير محدد، فالمثلث «القائم الزاوية» يتطابق مع المسند، فى حين أن « بعض المثلثات » ليس كذلك ، لكن إذا نظرنا من وجهة نظر العددية المنطقية فإن الفرق يعد ملغيّ .

مدرسة النحو التحويلى من جانبها ، تميز بين نوعين من المتعلقات أحدهما «تفسيرى» وهو يفصل عن الاسم بوقفة ، والثانى «تحديدى» [*] لا يفصل بينه وبين الاسم ، و«البدل» هو ثمرة تحول يتم من خلاله عدم التركيز على الجزء الأول في حين يتحقق هذا الملمح بالنسبة للجزء الثاني في النعت [1] ، ومن هنا فإنه يمكن أن تعد جملة :

كل الرجال المتزوجين يحلمون بالعزوبة

كما لو كانت انعطافة تمت من خلال التحويل العام لجملتين:

١- بعض الرجال متزوجون .

٢- كلهم يحلم بالعزوبة .

إن الملمح الخاص يعود للظهور من خلال «البناء العميق التحتى» للبناء العام .

---

(1) logique. p. 88

(*) يذكر هذا بوظائف النعت فى النحو العربى حيث يراد منه عند النحاة العرب توضيح المعرفة وتحديد النكرة «المترجم» .

(١) اعترف تشومسكى بعدم التطابق بين تحليله وتحليل مناطقة «الباب الملكى» فى هذه النقطة . انظر Lan guistique Cartesienne . p. 16.

إن «كلهم» هنا نسبية ، فهي كل من بعض ، والتقابل إذن قابل للتحقق ، فبدءا من الطبقة التكميلية «الرجال غير المتزوجين» يمكن أن نؤكد إما أنهم يحلمون بالعزوبة أو أنهم لا يحلمون بها ، والتركيب النعتى يقدم تحليلا مفصلا، وعالم الخطاب يتجسد هنا من خلال الصيغة اللغوية للمسند إليه (الرجال) الذي يضيف إليهم الصيغة المنطقية للمسند إليه ، صفة هي (الرجال المتزوجون) .

وعلينا هنا أن نوضح أن هذا « البناء التحتى » يوجد فى كل أشكال الجمل فهو يتحقق مثلا عندما نقول :

كل الوزراء استقالوا

فلا يتعلق الأمر بالضرورة بكل الوزراء على الإطلاق، وإنما بقسم منهم، هم وزراء حكومة معينة، والمرجع الذى يتم الرجوع إليه هنا، هو السياق اللفظى أو سياق الموقف، ووظيفة « ال » التعريفية هنا هى الرجوع إلى هذا السياق [*] ونحن نعلم أنها تؤدى وظيفتها هنا « كبديل » على الطريقة التى تعمل بها الضمائر كجزء لغوى Segment داخلى أو خارجى من عنصر غير لغوى[1] ، ويتم هنا مرة أخرى إضفاء الكلية على جزء من الخطاب يستقر هذه المرة خارج العبارة، لكن هل ينتمى هذا النمط إلى نفس نمط البناء فى مثل عبارات : « الإنسان فان » أو «يذوب الزئبق فى درجة حرارة ٤٤ » ؟

إن عبارات كهذه نلتقى بها نادرًا فى اللغة الجارية، إنها تدور فى منطقة تبدو حكرا على أنماط معينة من الخطاب التعليمى والحكمى (العلوم والفلسفة ... إلخ) لكن ما دامت موجودة، فهى تثير مشكلة، فالمسند إليه هنا ينظر إليه في كليته دون تحديد لطبقة معينة، فالواقع أن كل إنسان فانٍ ، وليس طبقة معينة من الإنسان، ومع ذلك فهناك شيء يستحق الملاحظة .

(*) يشير النحاة إلى أن من وظيفة «ال» التعريفية وظيفة «العهد» أى الإشارة إلى شىء معهود ، كما يقال، اهتم النحاة بشرح «الكتاب» أى كتاب سيبويه، و«المدينة» أى يثرب إلخ .. «المترجم»

(1) j. D ubois. Grammaire structural du Francais. Le nom et le prenom p. 148

وهو الظهور غير المناسب فيما يبدو لـ « الـ » التعريفية [*]، والمنطق القديم لم يكن يستخدمها ، كان يقول: «كل إنسان» وليس «كل الأناسي» لكن هذه الصيغة أكثر طبيعية ، وعبارة «الإنسان فان » تعادل «كل إنسان» ومن هذه الزاوية فأداة التعريف يمكن أن تقابل «أداة التنكير» من وجهة نظر واحدة هي «العددية المنطقية» فـ «الأناسي» هي كل الأناسي في مقابل «أناسي» التي تساوي «بعض الأناسي» وهنا يظهر ما يسمى بالاستخدام «العام» لأداة التعريف، ولكننا يمكن أن نتساءل إذا ما كانت الأداة قد فقدت قيمتها النحوية التى أشرنا إليها من قبل ، ولنترك الكلام هنا لفاندلير s.vandler : «تحيلنا أداة التعريف دائما إلى جملة موجودة أو متضمنة . وعندما تكون متضمنة فنحن أمام ظاهرة «اندماج» تؤدى وظيفتها من خلال نمط معين أو تدخل في دائرة العام» [1].

والنمط الثاني «المتضمن» يسمح لنا أن نرى الصيغة المختصرة في مثل قولنا «النمر يعيش داخل المغارات» حيث تتضمن عبارة كهذه لونا من الاندماج تحيلنا إلى : «الحيوان (الذي هو النمر) يعيش داخل المغارات» . وحيث تنمحى الفواصل الدقيقة بين حلقات السلسلة ، وتبدو مرة أخرى البنية المحصورة للأجزاء اللغوية النعتية، فالنمر هو «كل نمر» لكن «كل» ليست «كل الجزء» فطبقة النمور ، تحيلنا من خلال «أل» إلى طبقة «الحيوان» الذي تنتمي إليه، وإذن فالطبقة العميقة هنا ليست إلا طبقة خاصة ، فإذا كان النمر هو بعض الحيوانات «الضارية» . فإن هذا يحصر المسند إليه في جزء خاص من الحيوانات ، والحيوانات «غير النمر» تظل ماثلة من خلال النفى : «غير الضارية» .

إن نفس التحليل يمكن أن يطبق على الجمل التى تسمى بالجمل «المفردة» والتي يعود المسند إليه فيها إلى شيء واحد ، واللغة تعرف نمطين مميزين من المراجع لهذا اللون ، أسماء الذوات من ناحية ، والوصف من ناحية أخرى، «سقراط أو أستاذ

(*) هناك اختلافات بين أدوات التعريف والتنكير فى العربية والفرنسية ومواضع استخدامها ، ومن هنا، فقد حاولنا ما أمكن أن يتضح سياق المعنى من خلال التركيب العربى بالدرجة الأولى ، لتؤدى الترجمة هدفها. «المترجم» .

(1) Adjectives and nominalisations. p. 15.

أفلاطون » وتحت النمط الثانى نجد الشريحة النعتية، مع فارق واحد، هو أن عنصر التصنيف الداخلى عنصر وحيد، يتعلق بمسند إليه إضافى، وفيما يتصل بأسماء الذوات فإن الفرنسية تعرف نمطين منها ، أحدهما يخلو من أداة التعريف « بيير » والثانى يقترن بها « الشبكة » ويلتقى التقسيم مع تقسيم الذوات إلى حية وغير حية(*) مع بعض الاستثناءات مثل « باريس »، وفى الحالة الثانية فإن أداة التعريف تؤدى وظيفتها المكررة العادية، وترسلنا إلى شىء متضمن،وفى الفرنسية يمكن أن تستجيب أداة التعريف لمثل هذا التأويل، والدليل أننا عندما نتحدث عن إقليم نورماندى نقول: Le Normandie وأداة التعريف هنا لا تتوافق مع الاسم، ولكن مع كلمة متضمنة أخرى (سفينة نورماندى) [1] هل يمكن أن نطبق نفس الانعطافة، على أسماء ذوات خالية من أداة التعريف مثل « باريس» فنقول:

باريس ـــ (الـ) مدينة التى تسمى باريس . ونجعل أداة التعريف ذاتها هى المتضمنة هذه المرة؟ إن بعض الاستخدامات يبدو أنها تسمح بذلك [فى اللغة الفرنسية] مثل ظهور أداة التعريف أمام اسم الجنس الجمعى (البيتلز) أو أمام اسم مصحوب بصفة مثل (**) روما القديمة La Rome antiqe أو الفتى هيچل Le jeun Hegel حيث تتفق أداة التعريف [تذكيرا أو تأنيثا] مع اسم الذات المتضمن، مما جعلها مؤنثة فى المثال الأول ومذكرة فى الثانى، وهذه الأمثلة تراجع الوظيفة التحديدية لأداة التعريف، فروما القديمة تقابلها روما الحديثة، والفتى هيچل يقابله الرجل هيچل، فالشىء الواحد منظورا إليه من خلال أبعاده الزمنية، يعامل كما لو كان مجموعة تشكل اللحظات الزمانية عناصرها .

(*) توجد تقسيمات مشابهة فى العربية لأسماء ذوات غير مقترنة بأداة التعريف مثل «محمد» وأخرى مقترنة بها ، لكن هذه الأخيرة ليس من الضرورى أن تقتصر على الذوات غير الحية . فقد يدخل فيها ما يسمى بالعلم «المنقول» فى العربية مثل «الحارث» و«النجار» أسماء لذوات لكنها كانت صفات ثم نقلت إلى العلمية أو تطلق على غير الأحياء مثل «الشبكة» . «المترجم» .

(1) ef. j. Dubois Ouvrage cite p. 78

(**) يختلف وضع الصفة بالنسبة للموصوف فى العربية عنها فى الفرنسية ، فبينما هى تالية دائمًا فى العربية فهى فى الفرنسية تتأخر أحيانا مثل المثال الأول هنا وتتقدم أحيانا أخرى مثل المثال الثانى وفى الحالة الأخيرة يمكن ترجمة المثال محتفظا بخصائصه على عكس الأولى «المترجم» .

من الممكن أن نعد بين الجمل « المفردة » مجمل الجمل التى لها أفعال محددة، فمن خواص بعض اللغات ضرورة ملاحظة زمن المسند إليه، ومع أن هذه الخاصية يتم تحييدها فى عبارات مثل « النباتات تعيش » أو « سقراط فيلسوف» حيث لا يمثل المعنى النحوى للفعل المضارع (*) هنا قيمة دلالية حيث لا يوجد دلالية عنصر الزمن فى مثل هذه التراكيب، ولكن من حيث إن الملمح الزمنى يرجع إلى زمن محدد فنحن أمام جملة « مفردة » فى قولنا : « بيير كان متعبا » لدينا مرجع مزدوج، فنحن نرجع إلى بيير من ناحية وإلى « الماضى » من ناحية ثانية، وهو ما يمكن أن يؤول على أنه تجزئه .. للمسند إليه « بيير » إلى قسمين ، بيير – الماضى، بيير – غير الماضى، والأول منهما فقط هو الذى يتصل بالمسند إليه فى هذه الحالة، والصيغة النعتية يمكن أن تعود إلى الظهور مرة أخرى، ولانلاحظ التوازن بين هاتين الصفتين :

١– فى الزمن الماضى كان الفرنسيون فقراء .

٢– فرنسيو الزمن الماضى كانوا فقراء .

حيث يعمل الظرف (فى الزمن الماضى) كما لو كان صفة تحديد تجعل الطبقة الصغرى Sous - classe للفرنسيين الذين كانوا يعيشون قديما تندرج تحت الطبقة الجامعة للفرنسيين بعامة، فى المثال الأول تبدو أداة التعريف « عامة » وفى المثال الثانى تبدو « خاصة » لكن الفرق ليس إلا سطحيا، فأداة التعريف تحتفظ دائما بقيمتها التخصصية، هذا التأويل يسمح فى الواقع لنا بلون من التعميم الهام ما دام « يوحد » بين لونى الاستعمال اللذين يبدوان فى الظاهر متمايزين ، « التعميم » و « التخصيص » لأداة التعريف .

لكن هذا الازدواج المعنوى لا يوجد دائما فى الفرنسية، فعندما تدخل أداة التعريف إلى الأسلوب، فهى تدخل تحت عنوان « إشارى»، أى أنها تملك قيمة تخصيصية بدهية « فمن أقدم عصور الفرنسية كانت أداة التعريف تشير إلى أن وجود الاسم محدد بموضوعات معينة أو بأفكار معينة إما أن تكون مشتركة أو

(*) يوجد الفعل المضارع فى المثال الثانى: «سقراط فيلسوف» ممثلاً فى الكينونة Socrate est philo وهو لا يظهر فى الترجمة بالطبع «المترجم».

محددة بطريقة معينة »[1]، وبدءًا من عصر النهضة بصفة عامة بدأت أداة التعريف يدخل استخدامها مجال التعميم، وتعرف بالاستخدام المزدوج للمعنى، وإذا كان الاستخدام العام يجعل أداة التعريف بديلا عن كلمة متضمنة، فإن المعنيين لم يعودا إلى معنى واحد. وفى الحالتين فإن أداة التعريف تحتفظ بخصوصيتها الأصلية، والفرق الوحيد يأتى من أنه فى حالة استخدامها للدلالة على الخصوص تحيلنا إلى « الخطاب »، وفى حالة استخدامها للدلالة على العموم تحيلنا إلى «اللغة » وهى شاهدة بهذا على وجود تشاكل بين بناء معجم الكلمات وبناء منطق الأجناس والأنواع، وتلك حقيقة انتهت من تأكيدها قريبا تجارب الدراسات النفسية اللغوية . والربط بين كل مصطلح لفظى فى اللغة ومصطلح آخر يحتويه، يتمثل من خلال تجربة التداعى، فعندما يكون المثير فى الواقع « اسما» فإن المقياس الزمنى لرد الفعل يظهر أن أسرع الإجابات تتكون من ألفاظ تنتمى إلى ما يسمى بالجنس الشامل [2] superordonne (على نمط كرنب – خضروات) [3].

ولنعبر الآن إلى الشكل القوى، أى إلى المبدأ الرئيس للنقيض بمعناه الحقيقى فالمنطق الكلاسيكى، كما رأينا، لا يقبل من بين أشكال المتعارضات الخاصة إلا العلاقة الداخلة تحت المناقضة، ومن الجدير بالذكر أن المنطق الهندِى لا يعرف إلا ثلاثة أنماط للجملة ، نمطان منها شائعان [وهما النفى والإثبات] والثالث خاص وهو يعنى : « بعض الشىء ولكن ليس جميعه » أى أنه يعادل «البعض فقط » وليس « البعض على الأقل » وفى هذا النمط الأخير يقر المنطق الحديث بعض أنماط الغموض التى أشار لها ج . ن كينس Kenyes [4] ولقد عارض جبريسن بحزم هذا النوع من الاستخدام، وقابل المفكر المنطقى ر . بلانش Blanche بين « المنطق الشكلى » الذى قام من أجل غاية واحدة هى الحجة

---

(1) f. Brunot. Histoire de la langue francais t. p. 273.

(2) cf Fraisse et piaget puvrage cite p. 110

(٣) أى أنه إذا كان المثير نوعا مثل كرنب ، فإن رد الفعل السريع سيكون الجنس الذى ينتمى إليه مثل الخضروات.

(4) Formal logic 4ed. p. 206

العقلية، و«المنطق الطبيعى » الذى يتحقق فقط داخل اللغة ، وقال : « فى كل اللغات الكبرى فى حضارتنا الغربية ، وأيضاً فى الاستخدامات العادية للغة، تحمل كلمة «بعض» الفرنسية Quelque التى تقابل كلمة Aliquis اللاتينية معنى محددا وواقعيا، دون أن تفقد سمتها « الإيجابية »، وهى تعطى على الإجمال الإحساس الذى يقابل « كل » tous [1] وهو ما يؤكد حدسنا اللغوى. ولنفترض أننا قرأنا فى عنوان جريدة عنوانا مثل : « قطار - باريس - روما - خرج عن القضبان ، بعض المسافرين قتلوا . سوف نفهم بالطبع أن « بعض المسافرين لم يقتلوا » وليس من الممكن أن نفهم أن « جميعهم يمكن أن يكونوا قد نجوا » .

وقد رأى أحد علماء النفس أن من المفيد طرح المشكلة للتجربة. فأعطى طائفة من الطلاب مجموعة من العبارات، وسألهم إن كانوا قد خرجوا بمفاهيم محددة أو غير محددة، وتشكلت العبارات فى أربع مجموعات، هذه واحدة منها :

« بعض الأوكسيدات موصلة» هل يفهم منها أن « الأوكسيدات الأخرى ليست موصلة».

أو « الأوكسيدات الأخرى يمكن أن تكون موصلة أيضًا» ؟

والنتيجة أن [١٦٦ إجابة ضد ٢٥] كانت فى صالح الإجابة المحددة الأولى [2] . وكان من الممكن أن تكون النتيجة دون شك أكثر تحديدًا مع صيغة النفى، إذ كيف يمكن الاعتقاد بأنه إذا أكدنا أن « بعض الأوكسيدات ليست موصلة» أن النفى لا ينطبق على أيها ، أو فى مقابل أن « بعض المسافرين لم يقتلوا » أن أيا منهم لم يفقد الحياة؟ . والذى ينطبق على الجملة « الخاصة » ينطبق على الجملة المفردة » . ولقد ذكر أحد الذين كتبوا عن حياة بروست (هـ. بانتير H. painter) أنه قال ذات يوم موجها عباراته للبارونة جوفينال : «عيناك تفيضان بإحساس مخملى هذا المساء »فردت عليه البارونة : « لست على الإطلاق رقيقا .. والأمسيات الأخرى!» ومن يجهل أنه ليس من الرقة عندما تكون

(1) Strctures intellectuelles p. 37. et ducrot. (dire et ne pas dire. p. 134. sq.et la preuve le dire p. 472.

(2) p. orlern . in fraisse et piaget. ouvrage cite t. v11, p. 37 .

فى محضر سيدتين أن تطرى جمال إحداهما فقط ؟ وإذا تكدرت الأخرى، فلن يفيدك؛ أن تحتمى وراء المنطق الكلاسيكى ؛ لكى تزعم أنك لم تقل عنها عكس ما قلت للأولى، والمنطق الطبيعى ، سوف يعطى الحق للمرأة المتكدرة، فأن تصمت فى حالة كهذه معناه: أنك تقول ضمنا عكس ما نطقت به .

وبالنسبة للجمل « العامة » فإن التجربة اليومية شاهدة مرة أخرى لصالح التفسيرات المحددة. فالذى يؤكد أن « المرأة ليست مبدعة » إنما هو بالطبع متعصب للذكورة يجعل الإبداع وقفا على الرجال، وحقيقة أن الجملة « العامة » لها لون من النفى :

كل س هو ص ويقابلها شكلان فى وقت واحد

لا أحد من س هو ص

بعض س ليس ص

والرجل المتعصب فى الجملة السابقة يمكن إذن أن يعنى ضمنا إما أن «كل الرجال مبدعون» أو أن « بعضهم مبدعون » وإذن فمبدأ النقيض ذاته يعرف شكلا قويا ، وفى المثال الذى أوردناه، يبدو الشكل الضعيف أكثر احتمالا، والتفسير الطبيعى لا شك هو التفسير التالى : النساء نادرا ما يكن مبدعات، والرجال غالباً مبدعون، وفى الحالتين فإن الاستثناء يؤكد القاعدة، ويمكن من ناحية أخرى أن نلاحظ أن الجملة « العامة » من نمط : الرجال هم «ص » تعنى ليس « كل » الرجال، لكن « الغالبية العظمى منهم » لكن لا أهمية لما تراه، ففى الحالتين يتشكل الضد بالضرورة ، والمبدأ يظهر حتى بطريقة بدهية مع التأكيدات ذات الطابع العنصرى، ولنفترض أن جملة « الزنوج كسالى» لا تعتبر سبا إلا إذا كان المسند لا ينطبق على البيض، فإن أحدا لا يشعر بأنه جرح من سب موجه إلى الرجال بعامة، ويمكن هنا أن تعطى أمثلة كثيرة للتأويلات المحددة للجمل العامة، وأن تؤكد من ثم التشابه الذى أشرنا إليه بين الجمل العامة والجمل الخاصة.

بقى أن نتساءل: ما الأساس الذى يبنى عليه مثل هذا التفسير، لماذا لا نفترض ببساطة أننا لم نقل شيئا إطلاقا عن الأشياء التى لم نسمها ؟

وهذه المشكلة فى الواقع مزدوجة، فنحن ينبغى أن نبنى « المحدودية » على « التحديد »، وما دام التحديد لا يمكن إلا انطلاقا من المحدودية، فإنه ينبغى أن نطرح مشكلة أساسيات المحدودية ذاتها، لكن قبل أن نشرع فى هذا ينبغى أن نلاحظ أن هذه مهمة ربما تتأبى نظريتها، فإذا كان ملمح الملاءمة للفرق بين الشعر / اللاشعر يرتكز على مبدأ رئيس هو مبدأ النقيض، كما سنحاول أن نظهر ذلك، فإنه يبقى التطبيق التجريبى لبيان كيف ترتكز النظرية على الواقع .

* * *

العبور من : « بعض الشيء على الأقل » إلى : بعض الشيء فقط يرتكز فيما يبدو على الحدث البيانى، فأحد الفروق الرئيسة بين المنطق واللغة يكمن هنا . فالمنطق لا يعتد إلا بالمنطوق على حين أن اللغة تضع فى الاعتبار عنصرين متمايزين. فهنالك ألمنطوق من ناحية وهو ما قيل، ومن ناحية ثانية هنالك «البيان » Enonciation حدث القول والبيان يخضع لعدة قواعد خاصة يمكن أن نسميها « أدبيات الكلام » [1] أو « علاقات الحوار الضمنية » [2] ، وأدبيات الكلام تحتوى على « قانون الشمولية » الذى يقضى بأن « يعطى المتكلم حول الموضوع الذى يتحدث عنه أقوى المعلومات التى يملكها والتى تكون بدورها قابلة لأن تستحوذ على اهتمام المستقبل [3] ، وأما علاقات الحوار الضمنية، فهى تفترض « أساسيات للمشاركة » قابلة لأن تُعطى المعلومات الملائمة، فإذا حدد المتكلم تأكيده فى إطار « بعض الشيء » فذلك لأن التأكيد لا ينطبق على « كل». لماذا نقول: إن « بعض فصول هذا الكتاب مهمة » إذا كانت كلها كذلك ؟ إلا إذا كان الذى قال العبارة لم يقرأ الكتاب كله، لكن فى هذه الحالة، ينبغى أن يحدد

(1) O. ducrat. dir et ne pas dire 1972 .

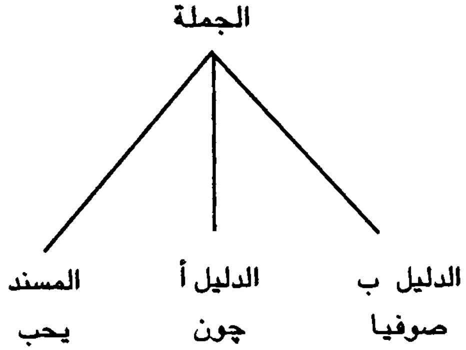
(2) H. p Grice . Logic avd Conversation .

(3) O. ducrot. Ouvrage cite. p. 134.

ويضيف إلى عبارته « تعليقا » مثل « لكننى حقيقة لم أقرأه كله »، وهو لو يمكن أن يعفى من تأكيد عدم معرفته الجزئية إلا إذا كانت هذه العدمية معلومة من المخاطب، والواقع أننا عندما نفكر نجد أن كل تأكيد هو تحديد ، لكن الفرق يكمن فى المجال السيمانتيكى الذى يتجه إليه التركيب، فهو فى حالة ينصب على «الذات» وفى أخرى ينصب على « المعرفة» على الجانب الموضوعى أو الذاتى، والقاعدة تقضى فى الحالة الثانية أن يتجسد الملمح « الذاتى » فى شكل تعبيرى لكن تطوير هذه النقطة الآن سوف يذهب بنا بعيدا .

إن مبدأ النقيض ليس إلا تقوية لمبدأ المحدودية، ذلك لأنه انطلاقا من تحديد الملفوظ للإسناد ؛ يفسر المتلقى هذه المحدودية على أنها لون من الحصر، وإذن فإن هذا المبدأ الذى يشكل « نواة النموذج» فلكى يلعب النفى دوره يكفى أن يتم تجسيده، والسؤال الذى يطرح إذن هو : ما الضرورة التى يرتكز عليها مبدأ المحدودية؟ إذا كان معنى أن نتكلم هو: أن ننقل التجربة إلى الآخرين فلِمَ لا ينقل المتكلم ببساطة مجمل هذه التجربة؟ والإجابة فى إطار التحليل السابق، تبدو واضحة، إنه التركيب النحوى للعبارة الذي يحمل مسئولية التحديد ، إن العبارة تبنى على المستوى النحوى من مسند إليه اسمى ومن مسند فعلى، وتلك هى القاعدة الأولى فى النحو الوصفى، وقد رأينا أن الفعل من خلال شكله المزدوج المثبت والمنفى هو الذى يزود اللغة بإمكانية التعبير « العامة » عن التقابل، لكن فى مستوى « الخطاب » فإن المسند إليه الاسمى هو الذى يجعل تجسيد هذا التقابل ممكنا، والنمط الزمنى للفعل، كما رأينا، يؤدى نفس الوظيفة لكنه بما أنه من السهل تحييده من ناحية ومن ناحية أخرى فهو من الجانب السيمانتيكى قابل لأن يستوعبه المسند إليه، فإننا يمكن أن نحصر التجربة (فى المسند إليه).
إن منطق الإسناد، كما سنذكر، يختزل أجزاء الخطاب فى قسمين هما الوظيفة أو المسند والدليل (l'argument) أو المسند إليه. إن الوظيفة الافتراضية هى نواة كل جملة، ومصطلحات اللغة تتوزع تبعًا لأهليتها للقيام بدور « الوظيفة » (F) أو «الدليل» (X) والنتائج الأخيرة للسيمانتيكية الوصفية تلتقى مع هذا التحليل. وكل العلاقات النحوية تختزل فى علاقة واحدة هى علاقة المسند/ المسند إليه .

إن جملة مثل « چون يحب صوفيا » لا تحلل على طريقة مسند / مسند إليه/ مكمل. لكن على طريقة، مسند واحد له « مكانان » ووظيفتان أو دليلان، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالى :



ليس هناك إذن إلا وظيفتان أو اثنتان من عمليات المنطق- السيمانتيكى هما « الوصفية» و « المرجعية» (١). والأولى تتعلق بالمسند والثانية بالمسند إليه ويتلازم مع هذا أن تتجمع الطبقات النحوية أو أجزاء الخطاب فى نمطين، نمط صالح لأن يؤدى الوظيفة الوصفية، مثل الأفعال والصفات التى تحمل ملمحا إراديا خالصا، إنها تميز بين مجالات أو كيفيات مجردة فهى غير قابلة للامتداد، إن كلمة « أخضر» لا تعنى طبقة الأشياء الخضراء ولكنها تعنى « الخضرة» أى معنى خالصا يظل مطابقا لذاته من خلال تنوع الأشياء التى يتصل بها كمرجع (٢).

إن اسم ذات مثل « سقراط » لا يصف، إنه يكتفى بأن « يرجع » أى أن يشير إلى أى جزء من التجربة ينطبق عليه الوصف الإسنادى. ومن هذه الزاوية فهو لا يستطيع أن يؤدى وظيفة المسند إليه، أما الاسم الذى يسمى الاسم « المشترك» فإنه إذا كان يمكن أن يؤدى وظيفة المسند أو المسند إليه، ذلك لأنه ليس مصطلحا بسيطا لكنه يتكون فى الواقع من جملة مختزلة، وهكذا فإن مصطلحا مثل

(١) تبعا لمصطلحات . ب. ف. ستراوس les in cividus. p. 155

(٢) تلتقى السيمانتيكية المعاصرة هنا مع تحليلات أفلاطون، وأيضا تحليلات النحاة الهنود التى تصف الكلمات تبعا لأهليتها الوظيفية ، فالفعل مسند والاسم مسند إليه ، انظر – Lyons Lin gusitique generale. p 12

«المؤرخ » (*) يحلل على أنه « دليل» يحتوى فى وقت واحد مسنداً إليه ومسندًا ومن هنا فإنه وحده يملك فى وقت واحد الاستيعاب والامتداد، ومصطلح مثل: «الرجال» هو طبقة من طبقات « الدليل» بالقياس إلى إنسانى، ومن هذه الزاوية فهو يصف « إنسانى » وهو فى نفس الوقت مرجع لها، وعبارة مثل: « الرجال فانون » تحمل وصفا مزدوجا، فالرجال (الأدلة) الذين هم إنسانيون هم أيضا فانون، والوصف الأول يفترض أن يكون معروفا لدى المتلقى، ومن هنا فإنه قيل « مندمجا » ومن الشائع أن نسند إلى المرجعية وظيفة الاندماج، لكن هذه الوظيفة وظيفة « ثانية » بالقياس إلى « المحدودية » وهى فى الواقع قابلة للتحييد .

وفى جمل مثل : طُرق الباب، أو بعض الناس قال لى، أو حدث شىء، أو يحدث هذا أحيانا، نجد « مراجع » كثيرة غير مندمجة ولا متطابقة، فنائب الفاعل فى « طرق الباب» لا يجيب عن السؤال « من؟ » لكنه يحدد الإسناد فى هذا الجانب من التجربة الذى يشار له بهذه الصيغة، وأيضا فإن « أحيانا » لا تقول لنا: متى حدث؟ ولكنها تحدد المرجع بهذا التعبير بجانب من الزمن، فالوظيفة الأولية إذن للمسند إليه ليست هى أن تقول : على أى جزء من التجربة ينطبق المسند، لكن أن تشير أولا إلى أنها لا تنطبق إلا على جزء من هذه التجربة، وخلاصة القول إن «المحدودية » ومن ثم « النفى » على أثرها ترتكز على دعامة واحدة هى الضرورة التركيبية التى تلزم المتحدث بأن يحمل المسند إلى مسند إليه اسمى .

يمكن الآن أن نتساءل : لماذا ينبغى للمسند إليه الاسمى ضرورة أن يتعلق بجانب واحد فقط من التجربة. ألا يمكن حمل المسند إلى مسند إليه يشير إلى مجمل التجربة، إلى عالم الظاهرة فى كليته؟ لقد رأينا أن كل مصطلح اسمى يسجل بالضرورة داخل دائرة مصطلح آخر شمولى، لا يشير إلا على جزء منه، لكن إذا صعدنا فى درجات المصطلح. ألا يمكن أن نصعد إلى مصطلح نهائى إلى طبقة

(*) المصطلح فى الأصل هو عالم الأنثروبولوجيا anthropalogue وقد استبدلنا به كلمة المؤرخ لسهولة حركتها مع الصياغة العربية . ولأن المقصود ليس معنى الكلمة وإنما صيغة «اسم الفاعل» «المترجم».

لكل الطبقات تحتويها جميعا ولا تصير هى بدورها محتواة داخل أخرى؟ إن من الملاحظ أنه لا توجد فى الفرنسية كلمة يمكن أن تعد أصلا أخيرا شاملا لكل الأسماء، طبقة لكل الطبقات (١) . لكن ألا يمكن التعبير عن فكرة الأصل الأخير بجملة مثل كل س هى ص؟

أن نطرح هذا السؤال معناه: أن نتساءل ما المعادل السيمانتيكى لرمز س الذى يرمز فى المنطق إلى «الدليل »؟ بصفة عامة ، إن المناطقة يترجمون هذا المصطلح عادة بكلمة مثل « موضوع » أو « فرد » لكن ما الفرد ؟ من خلال تعريفه ليس هناك مجال يمكن أن يخصص له. فكل المجالات فى الواقع إسنادية، و «الدليل » دون كل إسناد، إنه الدعامة الإلزامية لكل وصف ولا يمكن أن يكون هو نفسه موصوفا ، وهو يتشكل بالضرورة على أنه « صفر » سيمانتيكى مطلق. لكن ما الكائن الذى يملك الوجود دون جوهر ؟ فقط المكان – الزمان يستطيع فيما يبدو أن يجيب على هذا، وب. روسل B. Russell وهـ . ريشنباش H.Reichenbach يتفقان فى هذه النقطة يقول روسل: «نحن نعطى أسماء ذوات لبعض جزئيات المكان – الزمان المستمرة (٢) » أما تعريف ريشنباش ، فهو أكمل : « .. شيء ما يحتل جزءا مستمرا ومحدودا من المكان والزمان » (٣). لقد أضاف إلى فكرة الزمان والمكان فكرة «شيء ما » يملأ الزمان والمكان، ومن هنا فينبغى الاعتراف دون شك بهذا « الجوهر » الذى اشتقت منه الكلمة الدالة على الاسم «Substantif» لكن مادام الجوهر من خلال تعريفه ينبغى أن يكون مختلفا عن مجالاته فهو من الناحية السيمانتيكية خواء، ومن المستحيل فى النهاية أن نميز بينه وبين ما يملؤه، ولقد أضاف التعريف الثانى بالقياس إلى الأول كلمة « محدود » وهى أكثر أهمية، لماذا لا يستطيع الفرد أن يحتل إلا جزءا محدودا من الزمان والمكان ؟

(١) حتى المصطلح الذى يعد إلى حد ما فنيا: «جوهر» لا يستطيع أداء هذا الدور ما دام يشمل فقط الأسماء القابلة للعد ، وأقرب معادلاته فى فرنسية الحياة اليومية «شيء» و«موضوع» ألفاظ ذات مجالات تطبيقية أكثر ضيقا» j. Lyons. Elements de semantique - p. 241.

(2) Significatian et Vérite. 45

(3) Elements of symbolic . logic . p. 266

إن الإجابـة تـوجد دون شك فى بنـاء الظاهرة المكانيـة الزمانيـة ذاتـه، فالمكان لا يمكن أن يتصور باعتباره كلا منتهيا ؛ لأن كل مكان لا يصلح للتجسد إلا من خلال مكان آخر، ونفس الظاهرة بالنسبة للزمان، وهنا تقابلنا مشكلة التناقضات الكانتية، فلأن كل تجربة هى زمانية مكانية فهى قابلة للانقسام، ولأن كل اسم له مرجعية مكانية– زمانية فإنه لا يمكن أن يتجسد إلا إذا تجسد ضده فى نفس الوقت، فاسم « بيير » يشير إلى جزئيات الزمان – المكان التى تدعى «بيير»، و «الإنسان» يشير إلى مجمل جزئيات الزمان والمكان التى هى إنسانية، ومن هنا فإن « بيير » يتضمن بالضرورة جزءًا آخر من المكان – الزمان هو ما ليس «بيير»، و « الإنسان » يتضمن مجمل جزئيات أخرى هى ما ليست بإنسانية، وعلى العكس من ذلك فإن « المسند لا يتضمن شيئا كهذا على الإطلاق، فكلمة « حار » ليست مرجعيتها المباشرة المكان – الزمان، ويمكن إذن أن تنطبق دون تناقضات على كل ما هو « حار »، إن المكان – الزمان إذن هو الذى يشكل أساسية مبدأ النقيض» فمصطلحان متقابلان، يمكن أيضا أن يكونا مجسدين إذا، وإذا فقط ، وجها كمسندين إلى جزءين مختلفين من حيث المكان والزمان [1]، فالمكان – الزمان هو وحده الذى يملك قدرة رفع التناقض، فإن (ص) لا تستبعد (ص –) إلا إذا كان المسندان موجهين إلى نفس المنطقه المكانية الزمانية، إنها تتضمنها فى الحالة المقابلة، ولهذا فإنه يمكن دون تناقض أن نسند (ص) و(ص–) إلى عالم واحد من عوالم الخطاب إذا افترضنا أن نبنى المثال على النحو التالى :

إذا كانت جملة « بعض الرجال أشرار » تتضمن « بعض الرجال أخيار» فصحيح إذن أن : « الرجال أخيار وأشرار » [2] .

---

(١) لقد تم الاهتمام بالعلاقة اللغوية بين المكان والمنطق التصنيفى منذ زمن بعيد ، والعلاقة التضمنية التى تسيطر على المنطق التصنيفى هى مشابهة للعلاقة المكانية بين الكل والجزء .

(٢) وحتى جملة مثل العلم أبيض وأسود ليس فيها تعارض لأن المسندين ينطبقان على جزءين مختلفين مكانيا من أجزاء المسند إليه .

ومسند ما، إذا كان بدوره ينطبق فى عموميته مثلا على الرجال، سيرى نقيضه يسند إلى عالم الخطاب حيث تندرج طبقة الرجال، و « العالم » إذن كمرجع شامل أخير، هو بالضرورة متناقض فى ضوء مبدأ « النقيض » فانطلاقا من العالم ، نستطيع، ويجب أن نقول كل شىء وضده ؛ لأننا لا نتحدث أبدا عن العالم على أنه « كل » ولكن على أنه مجموع لأجزاء، فالعالم باعتباره « كلية » يدق عن الوصف، على المستوى التركيبى للغة، وحقيقة نستطيع أن نصوغ عبارة يكون « العالم» هو المسند إليه فيها ، أو بطريقة أبسط، يكون المسند إليه هو «كل» مثل :

كل شيء يمر

أو **كل شيء باطل**

لكننا هنا نتحدث عن شيئين ؛ لأن المسند إليه إما أنه لا يتخذ مرجعيته الكلية المطلقة لكن عالما خاصا، العالم الذى تحت أعيننا مثلا، وفى هذه الحالة يقابله عالم آخر لا ينطبق عليه المسند، وهذا العالم الآخر الذى يقول عنه كيركيجارد : « الزمن لا يمر »، أو أن المسند لا يتخذ مرجعيته « الكلية الكبرى » دون أى لون من المحدودية، وفى هذه الحالة نستطيع أن نتساءل، هل تنتمى هذه العبارة إلى اللغة غير الشعرية، أليس مما له مغزى أن تكون العبارتان موضع المناقشة مقتبستين من قصيدة ، الأولى من ڤكتور هيجو :

إننى أشك .
الليل .....
كل شيء ينسل
كل شيء يمر
والفضاء
يمحو
الضجيج .

والثانية لإكليسياست : Ecclisiaste

بطلان البطلان

قالها كيخوت

وكل شيء باطل

إن الذى يدق عن التصور غير الذى يدق عن الوصف، وإذا كانت « الكلية» موجودة فهناك وسيلة للتعبير عنها وهى « الشعر » .

فى اللغة النحوية توجد جمل بدون مسند إليه، مثل التعبيرات التى تسمى: «غير شخصية » فى النحو التقليدى ، مثل: «إنها تمطر إنها حارة .... إلخ» وإذن فإنه بالتحديد فى حالات كهذه، يؤدى المسند إليه وظيفته من خلال غيابه ذاته، وهذه الجمل فى الواقع يحتفظ بها للتعبير عن الحالات المناخية، التى تشكل فى ذاتها ظواهر للتجربة الشمولية، فالمرجعية فى عبارة مثل « إنها حارة [١] il fait chaud من خلال مقابلتها بعبارة مثل: « هذه حارة » أو « أنا أشعر بالحرارة» المرجعية هى المكان العام « المناخ » بالمعنى الشائع للمصطلح ، ومن خلاله تتم الإشارة، دون محدودية ، إلى المكان الشمولى ، « إنها » هنا إما أنه ضمير زائف، أو أنه ضمير حقيقى، «وإذن فمرجعه ليس فردا محددا وإنما كلية » العالم [٢] ، كله أو على الأقل كليته المكانية، والتشكيل الفعلى هو الذى يحدده زماننا، ومن اللافت للنظر أن نفس الكلمة فى الفرنسية « il » تشير إلى الزمنية وإلى المناخ ، و « الزمن» فى « إنها » هو حدث محدد زمانيا، لكنه ظاهرة شمولية غير محددة فى المكان، وفى عبارة مثل « إنها تمطر » ليس معناه: « المطر يسقط» كما يقول « بوستال »postal الذى جنح بالتعبير إلى (المطر + فعل مناخى) [٣] ولكنه معناه شىء مثل : « العالم ممطر ».

يبقى هذا اللون الآخر من الجمل التى ليس لها مسند إليه والتى تشكل هذه

---

(١) العبارة على هذا النحو تعبر عن حرارة الطقس فى الفرنسية ، فيما يقابله الجو حار «بالعربية» .

(٢) تسمى هذه الظاهرة فى النحو العربى ، بضمير الحال والشأن وهو الضمير الذى لا مرجع له مثل قول الشاعر:

هى الدنيا تقول بملء فيها حذار حذار من بطشى وفتكى

(3) Cf. introduction a La grammaire generative. p 412.

التعبيرات التى تسمى « التعجب» مثل يا للهول ! .. يا إلهى ! إلخ، والنحو التقليدى لم يعرف أبدًا كيف يعالجها، فمن الناحية السيمانتيكية. نحن نعتبرها، ونعتبر معها صيغ التعجب (*) ، التى تشاركها فى علاقة كتابية واحدة، هى علامة التعجب نعتبرها تعبيرات خاصة عن العاطفة : « جمل التعجب هى لون من الصراخ نلقى بها داخل الخطاب لكى نعبر عن تحرك الروح» كما يقول جريفيس [1] . وقد ألحقها جاكوبسون بما أسماه « الوظيفة العاطفية » للغة، أو على أى حال، كما قلنا من قبل ، فإن العاطفة يمكن التعبير عنها من خلال صيغة نحوية ولنأخذ هاتين الصيغتين :

١- آه

٢- أنا أتألم .

ما الفرق بين الصيغتين ؟

من الناحية السيمانتيكية تبدوان متعادلتين، فكلتاهما تعبر عن نفس التجربة، ويمكن كذلك أن نفسرهما من خلال جملة مثل : « تجربة المتكلم وصفت على أنها تجربة ألم » لكن التفسير اللغوى هنا يخادع نفسه بالقياس إلى جوهر اللغة ذاتها،فهذا التفسير لا ينطبق إلا على الجملة الثانية على نحو واف، ففى جملة « أنا أتألم » حمل المسند إلى تجربة معينة، هى تجربة المتكلم والتى تقابلها التجربة الكلية التى لا تشكل إلا جزءا منها، والمسند إليه « أنا » يقابله «اللا أنا » أنت أو هو ... إلخ ، ووفقا لمبدأ المحدودية نستبعد « اللا أنا » ووفقًا لمبدأ النقيض، يتحدد المسند المضاد، فأنا أتألم ، يقابلها أنت أو هو لا يتألم (يكفى لكى نظهر فى دائرة الضوء، مبدأ النقيض، أن نعمل وسائل التركيز أو الحصر : « إنه أنا الذى يتألم » والذى يعنى أنا وليس أنت) (*) .

(*) مثل صيغ ما أجمل الدنيا ! وأسمع به وأبصر فى العربية .

(1) le Bon usage. p. 1002.

(*) التحليل الذى يركز عليه المؤلف هنا ، يشبه تماما تحليل البلاغيين العرب لما يسمى بأسلوب القصر والذى يتم من خلاله ، إثبات صفة لموصوف ونفيها عما عداه ، وإذا كان لهذا الأسلوب فى العربية وسائل تظهر فى شكل أدوات مثل «إنما» وما وإلا، فإنه أيضا يتبع الوسيلة التركيبية النحوية التى يشير لها المؤلف هنا متمثلة فى تعريف الطرفين فعندما يقال:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتى من به صمم

فإن الأثبات يقابله نفى متضمن أى أنا وليس ، وغيرى . «المترجم» .

وعلى العكس من ذلك، فإن جملة « آه ! »لا تحمل أية محدودية من هذا اللون، فالتَّعجب مسند دون مسند إليه، ومن هذه الزاوية فهو يشير إلى التجربة الكلية، ودون شك، فإنه في السياق العادي، يعلم المتلقي جيدا أن العاطفة متصلة بالمتكلم، ومن ثم فهي لا تعبر إلا عن تجربته الخاصة، ولكنه وهو يستنتج هذا، فهو يختزل بطريقة انعكاسية معنى التعجب، ومن وجهة نظر علم الظواهر فإن المتكلم لم يقم بهذا الاختزال، فالألم المعبر عنه ليس ألمه، وكما يقول جريفيس فإن « آه » لا تستخدم دون شك إلا لكي تعبر عن ألم جسدي، ويكون بصفة عامة، محصورا في مكان معين، أي: متصلا بجزء من المكان الجسدي، لكن لنفترض أن هذا التعبير نفسه يعبر عن الألم الذي يقال له: « معنوي » وهي حالة شعورية غامضة وليست محصورة في مكان [1]. فإن المسند إليه في هذه الحالة سوف يكون التجربة الكلية .

وعلم نفس العاطفة يوافق على قراءة كتلك، إنه يبين أن العاطفة تعبر عن نفسها من خلال تبسيط لمجال الظاهرة، وهو لون من تعميم المعاني الإيجابية أو السلبية، التي تقود إلى تناغم المكان من خلال سحق الفروق، ومن هنا فإن الذي يحس بالقلق لا يخاف من شيء معين، في مكان معين، لكنه يخاف من العالم، يحاصره المكان الكلي الذي يثبت فيه معنى الخطر، هنالك إذن لونان من التعبير يختلفان من الناحية البنائية، أحدهما «التجربة التحليلية» التي يحتفظ فيها كل عنصر بهويته وقيمته الخاصة في مقابل ما يحيط به، والثانية «التجربة » التجميعية [2] التي تنهار فيها البناءات المختلفة؛ لكي تفسح المجال لبناء مكاني متجانس في سبيل أداء معين واحد.

إلى هذين القطبين من أقطاب التجربة ينتمي اللونان التعبيريان اللذان أشرنا إليهما ، فالتعجب مقولة إسنادية بحتة، والمسند إليه، حتى في غيابه

(١) قد يكون التعبير المقابل في هذه الحالة هو : «أنا أعاني» .

(٢) وفقا لمصطلحات . ج. جيوم في كتابه psychologie de la forme p121 والتي استعارها هو نفسه من «جلب» و «جولد ستان» .

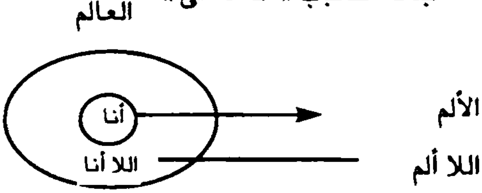
يعادل العالم، و (آه !) تعبير عن الألم لكن دون مرجعية إلى جزء محدد من العالم، ومن هذا المنطلق فهى تعبير عن العالم فى كليته، والذى يشرحها ليس تعبيرا مثل: « أنا أعانى» ولكن « كل شيء يبعث على المعاناة» وفى المقابل فإن الجملة عندما تحيل المسند إلى « أنا » فإنها تنفيها عن « اللا أنا » وتفترض بالتالى عالما يعانى ولا يعانى فى وقت واحد .

إن الفرق بين التعبيرين ليس فرقا وصفيا ولكنه فرق مرجعى، إنه فرق لا يتأسس بناء على محتوى الوصف، لكنه يتأسس، إذا أمكن القول ، على درجة الامتداد، إنه ليس فرقا نوعيا، ولكنه كمى، وهو يتضح على مستوى الامتداد ويمكن توضيح ذلك من خلال التصور التالى :

١- تعبير التعجب : « آه ! »



٢- جملة التعجب « أنا أعانى »



وتصوير كهذا يظهر الفرق بين لونين من المكان أحدهما « مكان توحيدى» والآخر « مكان اختلافى» إنه يمكن أن يقال عنه: مكان تعارضى، لا يقيم فيه كل محتوى إلا علاقة ضرورية مع نقيضه الخاص، وهذا التصور البنائى المزدوج للمكان ليس مجرد تطبيق لغوى، إنه يعكس بناء حقل الظواهر، وهو البناء الذى يسمح - كما سنرى - بالانتقال من النمط إلى المجال غير اللغوى.

إن التعجب ليس هو الشعر ولكنه نموذج لنمطه البنائى، وقد أشار إلى هذا ميرلو بونتى ، فالشعر - كما يقول - : « يتميز عن الصراخ ؛ لأن الصراخ يستخدم

جسدنا على النحو الذى أعطتنا إياه الطبيعة، أى من خلال وسائل التعبير على حين أن القصيدة تستخدم اللغة [١] » إن الشعر يستخدم المسند الذى تستخدمه اللغة غير الشعرية ، إنه يقول كما تقول: إن الأشياء كبيرة أو صغيرة بيضاء أو سوداء، حارة أو باردة، لكنه يصنع من كل واحدة من هذه الألفاظ « الكلمة – الصرخة »، إن الشعر ذو جوهر تعجبى، ويكفى أن نصغى السمع لكى نسمع داخل صوت المتحدث الأصداء القادمة من التعجب المتضمن المناسب .

وقد يقال: إن التعجب يوضح درجة عالية من درجات الإسناد الذى يحتويه [٢]، لكن فى هذه الحالة هنالك شرط ضرورى، إذ ينبغى أن يكون المسند مشيرا إلى معنى قابل للتعاظم، فيمكن للإنسان أن يكتب : هو جميل ! مع علامة تعجب ؛ لأن الجمال له درجات متنوعة يمكن أن يعبر عن أعلاها، لكن فى تعبير مثل : زهرة ! يغير التعجب النغمة إنه يأخذ قيمة مفهوم تعبيرى، إنه يوضح موقف المتكلم، مفاجأة، بهجة، ازدراء، فى مواجهة الموضوع المتحدث عنه، لكن الشاعر كما سنرى، لا يريد إطلاقا أن يعبر بهذه الطريقة، إنّ ما يطمح أن يعبر عنه هو كنه الزهرة ذاته « الزهرية » التى هى فى ذاتها من بعض الزوايا الدرجة العليا لكل زهرة، فهو لا يمكنه إذن أن يقتنع بالتعجب، ولكن يوضح الزهرية فى أعلى درجاتها، يكفيه فى الواقع أن يكثف هذا « النقيض » الذى يخالط العبارة النثرية.

يجب أن يكون قادرا على أن يقول: « الزهرة » دون أن يستثير فى نفس الوقت « اللازهرة» التى يؤكد المبدأ البنائى حتمية تواجدها، إنه ينبغى عليه أن يستل ما يريد أن يصفه من المكان كموطن لتعاقب وركود النقائض ، كما يصنع الأوز الذى قال عنه مالارميه :

---

(1) phenomenologie de la perception. p 176.

2) j.c. Milner. de, Syntaxe a L'interpretation.

ستهز عنقها كلها ، ذلك البياض المؤلم .

من خلال المكان المحرم على الطيور التى تنكره .

إن هدف الشاعر هو أن يبنى عالما خاليا من المكان ومن الزمان، حيث تعطى الأشياء نفسها ككليات نهائية، الشيء لا خارج له والحدث لا قبله ولا بعده، وبهذه النهاية وحدها سوف نحاول أن نبين كيف تبنى إستراتيچية الصورة على أنها النفى أو نقض النقيض .

الباب الثانى

الشمولية

من خلال تعريف الشعر باعتباره نظاماً للمجاوزة، فإن الشعر يبدو كما لو كان نفيا خالصا، وتفكيكا لبناء اللغة ذاته، لكن إذا كانت اللغة اللاشعرية هى التى تتشكل باعتبارها نفيا لذاتها فإن القضية ستنقلب، فالإستراتيچية الانعطافية مثل إستراتيچية نفى النفى، تعيد اللغة إلى إيجابيتها المطلقة، وهناك تعريف يمكن أن يقترح الآن وهو : الشعر لغة لا نقيض لها، الشعر ليس له مضاد إنه كما هو سياق لكلية المعنى، ففى الجملة النحوية يحصر المسند إليه الإسناد فى جزء فقط من عالم الخطاب (ع = س + س−) لكن فى الجملة الشعرية من خلال تفكيك البناء الإيجابى، يتعادل المسند إليه مع عالم الخطاب (*) .

إن من المؤسف أن كلمة « الشمولية » اكتسبت من خلال سياق الاستعمالات السياسية معنى ازدرائيا، والواقع أن الكلمة تشير بطريقة وافية إلى جوهر الشعر ذاته، إنه لغة شمولية .

بقى أن نظهر النظام الذى من خلاله يدفع الإستراتيچية الانعطافية بالنفى التكميلى خارج الحقل السيمانتيكى، ولو كنا نملك مبدأ عاما للتحول الانعطافى، لكان البحث عن دليل غير ذى معنى، ولنذكر بأن أى جملة انعطافية يكون مكملها بالضرورة كذلك، وهو مبدأ يمكن أن يصاغ هكذا: إذا كانت س جملة وس − مكملة لها وإذا أشرنا لحالة الانعطاف deviation بالنجمة فإن :

* س = * س−

لكن مبدأ كهذا ليس مسلما به، خاصة فيما يتصل بالنفى السيمانتيكى، بل إنه يمكن أن يكون هناك اتجاه للاعتقاد بعكس هذا المبدأ، ويكفى أن نطبق هذا على « الجزء المستبعد»، وإذا كان نفى جملة زائفة يشكل بالضرورة جملة حقيقية، فإنه يبدو بالموازاة لذلك أن نفى جملة انعطافية، يشكل بالضرورة جملة غير انعطافية، فإذا كانت جملة :

قيصر هو الفرد الأول (كارناب).

(*) الرموز التى استخدمها المؤلف فى u=p+p فى الجملة النثرية و p=p وقد ترجمنا u بحرف (ع) باعتبارها ترمز فى الفرنسية إلى الحرف الأول من كلمة univers أى عالم ، وp ترجمناها بحرف (س) لأنها تشير إلى الإسناد «المترجم» .

هى جملة انعطافية أفليس من الطبيعى أن نخلص إلى أن جملة :

قيصر ليس فردا أول

جملة غير انعطافية ؟ وهذا – كما سوف نرى – استنتاج غير صحيح. لكن يبقى أن مبدأنا فى حاجة إلى الترسيخ، وهو ما لا يمكن القيام به من بعض الزوايا إلا من خلال فهم استقرائى، يظهر شرعية المبدأ فى مواجهة كل نمط من الصور تتم ملاحظته تجريبيا فى الشعر، وسوف نفضل هنا الاحتفاظ بنفس الطرائق فى التعبير (التركيب التعبيرى ، النعت ..) وسوف يتم هذا إذا أمكن على مستويات ثلاثة، المستوى الدلالى ، والمستوى التركيبى، والمستوى الصوتى، على نفس الأمثلة التى سبق تحليلها فى « بناء لغة الشعر» .

وعلى المستوى الصوتى سوف نرى أن الأشياء ستختلف، فنفى الانعطاف ليس انعطافا، لكن النتيجة المترتبة ستكون من الناحية العملية واحدة .

ولنبدأ إذن بنمط المجاوزة الشعرية الأكثر إنتاجا والذى أعطى له اسم «عدم الملاءمة» فيطلق عدم الملاءمة على الصفة التى لا تتفق من وجهة نظر الدلالة مع موصوفها مثل « صلوات زرقاء » و « احتضار أبيض » و « رائحة سوداء » إذا أخذنا أمثلتنا من صفات الألوان، وعدم الملاءمة ليست إلاخاصية من خصائص «الخروج الدلالى» وهى ظاهرة عبر عنها « كاتز» Katz وفودور Fodor بظاهرة انتهاك « ملامح النموذج » وهى مرتبطة بكل وحدة معجمية، ومع ذلك فسوف نطبقها هنا على الدلالة الوصفية، ولنتذكر أولا ما الذى يعنيه المصطلح ولنأخذ مثال كلولينوود المشهور :

س توقف عن ضرب زوجته

فإنه يمكن أن نميز فى هذه العبارة تأكيدين منفصلين :

١– س لا يضرب زوجته .

٢– س ضرب زوجته .

فمن الطبيعى أنه لا يمكن التوقف عن فعل شىء ما، إلا إذا كان المرء قد فعله من قبل .

وإذا وضعنا الآن هذه الجملة فى صيغة النفى .

س لم يتوقف عن ضرب زوجته .

فإنه يبدو أن النفى أثر على المثال ١) ولكنه لم يؤثر على ٢) ؛ لأنه إذا كان س لم يتوقف عن ضرب زوجته فغير صحيح أنه لا يضربها الآن لكن يظل صحيحا أنه ضربها من قبل ، وسنسمى ١) المنطوق le posé و ٢) المتضمن le presuppose ، ويمكن انطلاقا من اختيار النفى إعطاء هذا التعريف للمتضمن وهو تعريف ستراوسن strawson.

إن التعبير أ يكون التعبير ب متضمنا له ، فقط إذا وجدنا أنه لكى يكون أ صحيحًا أو زائفا بالنسبة إلى مسند إليه هو س ، فإن ب ينبغى أن يكون صحيحا دائما بالنسبة لهذا المسند إليه س .

ولنناقش هذا التعريف، لقد كتب سيرل : « بالتلازم مع أى مسند أيا كان، توجد مسألة الطبقات أو الأنماط المتصلة بالمسند إليه، والذى يمكن أن يكون هذا المسند بالنسبة لها حقيقيا أو زائفا. فمثلا يثار مع مسند « أحمر » الأشياء الملونة أو القابلة لأن تكون ملونة، فأحمر لا يمكن أن يكون مسندا إلا لأشياء لها لون أو يمكن أن تكتسب لونا، ونحن نستطيع (صدقا أو زيفا) أن نسند « أحمر » إلى نافذة، ولكن ليس إلى « الأعداد الأولية » ونحن نستطيع أن نصوغ هذا المبدأ حين نقول: إن عبارة « هو أحمر » لها متضمن هو له لون [1] » إن هذا الاقتباس يطور القاعدة الخامسة من قواعد « حدث الإسناد » التى يوضحها المؤلف على النحو التالى : « س ينتمى إلى طائفة أو نمط قابل للانتماء إليه منطقيا»، ويمكن أن نتساءل كيف نحدد الطائفة أو النمط الذى ينبغى أن ينتمى إليه س ؛ لكى يكون المسند « أحمر » قادرا على الاتصال به من الناحية المنطقية، أنقول إن ذلك متعلق بالطائفة المادية ؟ لكن هناك أشياء مادية غير قابلة للألوان مثل الإلكترونيات أو الرياح. وهو ما يجعل عبارة « الرياح السوداء » لمالارميه تعبيرا– من الناحية الدلالية– غير مقبول، هل يمكن إذن التحدث عن طائفة

---

(1) ovrage Cite. p. 176.

«المرئيات » التى تضمن واجهة تعكس الضوء ؟ وأيا ما كان الأمر، فإننا نكرر أن الشعرية لم يكن من شأنها أن تحل مشاكل كهذه، وكان يكفيها أن تؤكد من خلال الحدس أن عبارة مثل « الأعداد الحمراء » هى جملة خارجة من الناحية الدلالية ونفس الشىء بالنسبة للصلوات الزرقاء، وكلمة الصلوات فى الواقع لها معطيان ١) الشعائر ٢) صوت الأجراس، والسياق الذى يقول : « من المعدن الحى تخرج الصلوات الزرقاء » يظهر أن المراد هنا صوت الأجراس، وهى لا تدخل بداهة فى طائفة المرئيات أو الأشياء القابلة للتلوين، والتعبير إذن من الناحية الدلالية تعبير انعطافى ، ما دام (متضمنه) وهو (الأصوات مرئيات) يعد تعبيرا زائفا. إن استدعاء قضية المتضمنات ، لأخذ مسألة الخروج السيمانتيكى فى الاعتبار يتقدم بنا من وجهة نظرنا خطوة هامة إلى الأمام، فالخروج أو الشذوذ يمكن أن يعتبر فى الواقع لونا من التناقض بين « المنطوق » و « المتضمن » «فأصوات الأجراس زرقاء » خروج ؛ لأن منطوق زرقاء يدخل فى تضاد مع متضمن « مرئى». وإذن فإنه تبعا لمبدأ ستراوسن، يبقى نفس التناقض عندما تحل محل « زرقاء » صيغة من صيغ نقيضها فتقول: أصوات الأجراس حمراء أو صفراء أو خضراء ... إلخ .

لأن هذا يساوى من الناحية التركيبية « أصوات الأجراس ليست زرقاء » والتناقض يعد بديهيا فى الحالة الأولى، وأقل بداهة فى الحالة الثانية، فعندما نقول : أصوات الأجراس ليست زرقاء، فإنه يبدو أن التعبير من الناحية الحرفية صحيح، والحقيقة أنه ليس كذلك، إلا إذا أعطينا لصيغة النفى معنى تفسيريا مثل: إنه ليس من الممكن أن ينطبق المسند « زرقاء » على المسند إليه « أصوات الأجراس» لكن من ناحية التصور اللغوى، فإن النفى انطلاقا من تعريف المتضمنات، يظل محتويا على المتضمن، فأن ننفى عن مسند إليه لونا ما، فإن ذلك يعنى: أنّ له لونا آخر، والقول: بأن لأصوات الأجراس لونا يشكل جملة تعد خارجة أو شاذة .

ومن هنا فإن مبدأ * س * س – ينطبق على هذه الحالة من حالات الصورة، إن نفى الجملة الانعطافية هو فى ذاته جملة انعطافية أيضا، إن ذلك لا يتحقق –

وتلك هى النقطة الرئيسة – إلا فى مستوى التحقق بالفعل لا بالقوة niveau de l'actuel in presentia ، فالمسند يفلت من مبدأ التناقض البنائى، وما دام مضاد الأزرق وهو الأحمر ليس قابلا لأن يتحقق بالفعل كمسند لأصوات الأجراس، فإنه يمكن القول: بأنه فى هذا المستوى ليس للمسند « الأزرق » مضاد. إن « الزرقة » ستتعادل إذن مع الحقل الدلالى العام لكلمة اللون، ونفس القول ينطبق على مضادات « دقات الصلوات » أى: على الأصوات الأخرى، لنفس السبب فهى جميعا لا تستطيع أن تستقبل الألوان كمسند إليها، فكل شيء يجرى إذن كما لو أن «دقات الصلوات » هى الصوت الوحيد للأجراس وكما لو كانت الزرقة اللون الوحيد فى العالم إنها الشمولية الدلالية إذن التى جعلت من الجملة تعبيرا عن شمولية العالم . إن هذه الخطوات الشمولية من خلال نفى النفى يمكن أن تطبق على كل الأمثلة، ولنعد مرة أخرى إلى مالارميه حين يقول :

إنه الاحتضار الأبيض سيهتز له كل عنقه .

إذا كان المضاد لأبيض هو أسود ، فإن « الاحتضار الأسود » يقدم نفس الدرجة من المجاوزة وهو لا يمكن أن يتحقق بالفعل، وإذن فالبياض ، متحررا من مضاده ونفيه، يظل هنا وحيدا فى عالم اللون، كما لو أنه – نتيجة لذلك – كان كل احتضار أبيض ، وكل بياض مميتا .

إن النتيجة ذاتها يمكن أن تنطبق على النفى التركيبى، ولنلاحظ فقط أنه لكى ننفى الصفة ينبغى أولا أن نحلها فى تركيب آخر :

(الأصوات الزرقاء ←—— الأصوات التى هى زرقاء) ثم نطبق التحويل النفيى : الأصوات التى ليست زرقاء، وينتج معنا جملة هى أيضا انعطافية، ولنفتح قوسين هنا، هذا التحويل المزدوج الذى تتطلبه الصفة ؛ لكى تتقبل النفى التركيبى ربما يشف عن النزعة الشعرية للصفة، فعلى الأقل بالنسبة لهذه الصفات التى ليس لها مضادات معجمية ، يمكن أن يقال: إنه من خلال موقع الصفة ، لا وجود للنفى، والصفة إذن ستكون شمولية من خلال ذاتها، وهنا يكمن أحد أسباب شاعرية الإسناد .

إن نفس الخطوات يمكن أن تنتقل دون تغيير إلى الصفة التى تقوم بوظيفة الجزء مثل قول (كوكتو)

نيويورك مدينة مستيقظة

فنحن هنا أمام جملة انعطافية، لأن الإسناد « المتضمن : هو « إنسانى » وإذا كان المضاد المعجمى لمستيقظة هو « نائمة » فإن الجملة التكميلية ستكون انعطافية لنفس السبب ، فمستيقظة أو نائمة لهما متضمن مشترك هو « إنسانى».

إن كل أمثلة الخروج الدلالى التى حللناها تنتمى إلى هذه الطائفة من طوائف الصورة التى سماها « رادون ڤيير » Radonvilliers صور الابتداع » فى مقابل « صورة الاستعمال » وهذه الطائفة الأخيرة تثير مشكلة ، فعلاقة الدال- المدلول يحددها الاستعمال، ومن هنا يبدو أن من التناقض أن تسمى «الاستعمال» صورة، بأى حق نطلق على معنى ما « المعنى الصورى » هو داخل فى دائرة الاستعمال ؟ ولنأخذ مثالا وليكن « الأفكار السوداء » فكلمة سوداء لها معنيان، أولهما ما نجده فى تعبير كتاب أسود، ليلة سوداء ، وهو معنى يحدده القاموس بقوله: «السواد أكثر الألوان ظلمة، ويطلق على الأشياء التى تحمل هذا اللون » والمعنى الثانى الذى يظهر فى مثل « أفكار سوداء » يحدده القاموس بأنه: « الكآبة الحزينة» والواقع أنه كان ينبغى أن يقال: « المحزنة » بدلا من «الحزينة»، وليس هذا هو المهم، لكن المشكلة هى أن نعرف، لماذا نسمى المعنى الأول: الحرفى أو الخالص ونسمى المعنى الثانى: المعنى الصورى. إذا كان المعيار هو « الاستخدام » فلماذا هذا التقسيم ؟ (فكلاهما مستخدم) أليس المعنيان متزامنين ؟ إن التعبير « أفكار سوداء » لا يقدم أى درجة من درجات الانعطاف، وينبغى أن يكون مندرجا تحت عنوان النمط التركيبى الكامل. لقد قدمت هذا التصور فى « بناء لغة الشعر » . وأريد الآن أن أعود للحديث عنه، فصور الاستعمال تقف فى أدنى درجات الصورية لكنها ليست فى درجة الصفر .

إن هناك معيارا تقعيديا صلبا ؛ لأنه معيار تركيبى ، فأسود تحمل فى الواقع كل معانى اللون فى كل وظائفه، وهى باعتبارها صفة تشغل وظيفتين رئيستين، الوصف والإخبار وإذن فقولنا :

چاك عنده كتاب أسود

وكتاب چاك أسود

صيغتان مقبولتان بالتساوى، وفى المقابل فإن :

چاك عنده أفكار سوداء .

صيغة مقبولة ومستعملة ولكن من ناحية ثانية :

أفكار چاك سوداء

ليست مستعملة بل هى أقل كثيرا فى الاستعمال، فالمعنى الأول ١) الحرفي يتحرك إذن بحرية تركيبية كاملة، وليست هذه هى حالة المعنى الثانى ٢) الصورى، ويمكن أن نلاحظ أن ١) يقبل المفرد كما يقبل الجمع، وليست هذه هى حالة المعنى الثانى فجملة مثل :

چاك عنده فكرة سوداء

ليست مستعملة : ونتيجة لذلك فإن من الممكن أن نقبل كتعريف للمعنى الحرفى، التعريف التالى: المعنى الحرفى هو الذى يظل هو هو فى كل التوزيعات الصوتية – التركيبية للكلمة، والمعنى الصورى على العكس، هو الذى لا يوجد إلا فى حالة واحدة ، أو على الأقل فى جزء محدود من هذه الأشكال أو هذه التوزيعات .

انطلاقا من هذا يمكن أن نعود إلى نقطة أساسية هنا، فصورة الاستعمال ، هى أيضا، لا تقبل النفى، ولهذا فإنها تحتفظ بدرجة ما من القيم الصورية، تعتى– كما سنرى فيما بعد – أنها تحتفظ بنمط ما من أنماط المعنى ، فهى لا تقبل النفى المعجمى ولا التركيبى.

إن « كتاب أسود » يقابلها « كتاب أبيض » وفى اتجاه هذا المعنى الحرفى للون ، ليس هناك مصطلح يمكن أن يطلق عليه أسود دون أن نطبق عليه مقابله وهو أبيض، وعلى عكس ذلك فإذا كانت « أفكار سوداء » قد دخلت فى الاستعمال، فإن « أفكار بيضاء » لم تدخل، ونتيجة لذلك فإنه إذا أخذنا فى الاعتبار مستوى الاستعمال فقط أى تعبيرات يجدها المتكلم داخل ذاكرته ويحل شفرتها المتلقى

دون مشكلة فلنا الحق إذن أن نقول ، ما دام على هذا المستوى لا توجد « أفكار بيضاء » فإن « أفكار سوداء » لا يوجد لها مقابل أو نقيض، لقد هزم البناء النقيض، والتركيب يرفض التصور الجذرى ، وينبغى أن نلاحظ شيئا وهو أن كلا المتضادين أسود وأبيض يعرفان طريقهما إلى صور الاستعمال، لكن ليس فى نفس السياق وليس فى نفس المعنى، فنحن نقول: « ليلة بيضاء » لكن هذا التعبير ليس هو المضاد أو النفى لليلة سوداء، تماما كما أن التعبير: « فتى عامل » ليس المضاد له « فتاة ليل » (١) .

يمكن أن نلاحظ الآن بوضوح السمة الملائمة للصورة، فالفرق بين « فكرة حزينة » و « فكرة سوداء » ليس هو الفرق بين التجريد والتجسيد كما افترضت ذلك البلاغة القديمة، إنه الفرق بين القابل للتضاد، وغير القابل للتضاد، وما يميز الصورة عن اللاصورة هو قابلية التضاد أو يمكن أن يقال قابلية الإنكار، فأنت يمكن أن تنكر أو تكذب جملة « الرجل شرير » ، ولكن لا يمكن أن تنكر أو تكذب «الرجل ذئب» ؛ لأنه لا يوجد حيوان يرمز للطيبة كما يرمز الذئب للشر (*) .

أما فيما يتصل بالنفى التركيبى، فإن الدليل أقل تحديدا، ولكن يبقى قابلا للاستخلاص. فجملة مثل: « س عنده أفكار سوداء » جملة مستعملة، ولكن منفيها: « س ليس عنده أفكار سوداء » ليست كذلك. وإذا التقينا بعبارة كهذه فإننا نلتقى بها على أنها نفى للجملة المقابلة، ونفس الشىء ينطبق على «ليس س ذئبا» فهى ليست إلا تأكيدا للصيغة الإيجابية فى شكل منفى .

صور الاستعمال إذن هى صور غير قياسية ولكن لا يمكن أن نعتبرها «ليست صورا » لكن فى هذه الحالة علينا أن نميز بين درجات من المجاوزة. وألا نعد صور الاستعمال مثل درجة الصفر ولكن نعدها درجة داخلية من درجات التصوير وهو ما يؤكد دليل النفى. لقد رأينا أن عبارة مثل: س ليست لها أفكار

---

(١) يلاحظ أنه لا توجد أى قاعدة من قواعد التضاد تحكم الاستعمال الصورى لكلمات الألوان فى تعبيراتها المستخدمة : نظرة حمراء ، خوف أبيض ، ضحكة صفراء ، لغة خضراء ، رؤية وردية للحياة .

(*) يلاحظ أن البلاغيين العرب اهتموا فى تعريف الخبر والإنشاء بقابلية الأول ، دون الثانى ، لفكرة الصدق أو الكذب ، وهو يقترب من فكرة الإثبات أو الإنكار ، أو وجود النقيض ، على حين أن الصيغ الإنشائية وهى أقرب فى جملتها إلى حقول الصيغ الشعرية ، لا تقبل فكرة الصدق أو الكذب . «المترجم» .

سوداء يمكن أن نلتقى بها فى اللغة. وحتى لو كان التقاء من الدرجة الثانية وينبغى فى هذا المجال أن يثار، كما يثار فى كل مجالات الحقيقة الإنسانية، قانون: « الكل الشامل أو العدم المطلق » لقد أوضح شومسكى أن هنا درجات من التقعيد تلتقى معها فى نظام عكسى درجات من التصوير . إن « أثر » صورة من صور الاستعمال مثل « أفكار سوداء » دون أن نقول: إنه مُلغى هو بلا ريب أقل من أثر نتاج يحدثه الإبداع اللغوى الذى يغير القواعد دون أن يعطينا ضمانا بالاستعمال ، ومن هذه الزاوية فلنقارن جملة

بيير له أفكار سوداء .

بكلمات رامبو :

والحبات العملاقة المبتلعة للدرافيل

تسقط من أشجار ملتوية، مع الرائحة السوداء .

ومع ذلك فهنالك حالة يكون فيها الأثر ملغىً، وهى حالة « الصور الميتة» التى أشار إليها « بالى » مثل « الشمس تطلع» أو « هو يجرى وراء المخاطر » [1] .

وقد أطلق ڤونتانيى صفة « المجاز » على هذه التعبيرات التى تعرف بالتعبيرات الإجبارية ؛ لأنه ليس هناك مصطلحات أخرى غيرها تعبر عن المحتوى المراد، ومن هذه النظرة، فهى تعبيرات غير صورية، ومما له مغزى أن بعض هذه التعبيرات تقبل « النفى»دون محدودية، فنحن نقول : « الشمس لم تطلع بعد » أو « إنه لا يجرى وراء المخاطر » فنجد أنفسنا مع تعبيرات مستعملة مثل مثبتها تماما، ومن السهل أن نورد أمثلة كثيرة على ذلك ..

لقد رأى بالى أن تعبيرا مثل « المريض تدهور » ليس صورة ميتة كما هو الحال بالنسبة إلى تعبير مثل « قيمة العملة تدهورت » لكن التفسير الذى يطرحه للفرق بين العبارتين يعد مصادرة على المبدأ ، لقد كتب : « فى عبارة المريض تدهور، اللوحة المقدمة إلى خيالى مضطربة ، لا أستطيع أن أعيد بناءها، وهناك صورة جنينية كثيرة تتقدم نحو محور الوعى ولا تصل أى منها إليه، لكن هناك

---

(1) traite de stylistique, 1. p. 195

حصاد انطباع، وهو هذا الشعور الغامض بوجود صورة، إنه لون من بقايا نشطة، تنقذ الصورة وتمنعها من أن تذوب فى المجرد » [1] .

وحتى لو أقررنا بشرعية هذا الوصف الاستنباطى، فيبقى أن نسأل لماذا يتم هذا الشعور فى حالة ولا يتم فى الأخرى؟ وهذا السؤال اللغوى الخالص لم يطرحه « بالى» وحددنفسه بأن يلاحظ على الإجمال أنه فى تعبير « المريض تدهور » ليست الصورة ميتة ؛ لأنها من الناحية النفسية حية ، ومع ذلك فيبقى المثال هاما، فنحن لدينا استعمالان لكلمة واحدة هى « تدهور » مع أثرين مختلفين، أحدهما: أثر ضعيف لكنه واقع والثانى: لا أثر له. من أين أتى الفرق ؟ إن علاقة كل تعبير بشطره المضاد يمكن أن توضح الأمور هنا، فجملة « قيمة العملة تدهورت» تفترض المضاد المعجمى «ارتفعت» وتفترض المضاد التركيبى « لم تتدهور» وفى المقابل فمن الصعوبة القول: « المريض لم يتدهور » وبالتأكيد لا يقال للدلالة على أنه يتحسن: « المريض يعلو » .

إن النفى المعجمى يبدو أنه يلعب دورا متفوقا إذا لاحظنا أن تعبيرات «اللاصورة» تؤدى وظائفها بصورة عامة من خلال « أزواج متعارضة » على النحو التالى :

طلعت الشمس ———————— غربت الشمس.

أفكار واضحة ———————— أفكار غامضة.

روح واسعة ———————— روح ضيقة.

لون ساخن ---------------- لون بارد [*].

مما يسمح بتحديد نسبية التطابق بين « طبيعى – مستعمل » وبإعلان المبدأ التالى : الاستعمال لا يستطيع أن يجعل من تعبير ما تعبيرا طبيعيا إلا إذا كان لمضاده نفس الأثر، أو بعبارة أخرى ، لايعد التعبير، « مستعملا » استعمالا كاملا إلا إذا كان مضاده كذلك .

---

(1) Traíté de Stylistique

(*) ربما يلتقى مع التعبير الأخير فى العربية «لون صارخ» و «لون هادئ» .

يمكن فى نهاية المطاف أن نميز درجات التصوير وفقا للونين من العوامل مختلفين: الأول: هو وجود أو غياب ملمح مشترك على الأقل بين المصطلحين المتداعيين، واستطرادا لذلك وجود سمات مهيمنة أو عدم وجودها فى ذلك الملمح، العامل الثانى: هو خاصية الاستعمال أو عدم الاستعمال للصورة ، ويمكن للعاملين أن يلتقيا فى مثل قولنا : « هذا الرجل ثعلب » فمعنا هنا الاستعمالية وأيضا الملمح المشترك والسمة المهيمنة « ماكر » والصور الاستعارية إذن يمكن تحليلها على أنها مجاز مرسل، لكنها يمكن كذلك أن تنفصل عنه فى قولنا : « ليلة بيضاء » من الصعب أن نجد فى معنى « بيضاء » شيئا يعادل « عدم النوم » والاستعمال وحده هو الذى يسمح بفك الشفرة من خلال إحلال معنى مكان الآخر (*) ، وعلى العكس من ذلك ، إذا كانت الصورة تنتمى إلى أعلى الدرجات فى السلمين، فإن الإحلال لا يعود ممكنا وفى نفس اللحظة يصبح التضاد ممنوعا وفى هذه اللحظة نجد معنا الصورية الشعرية .

لقد لمحت البلاغة القديمة هذا الفارق فى الدرجة عندما ميزت من خلاله بين الصور « القريبة » والصور « البعيدة » ؛ لكى لا تستحسن النوع الثانى مع ذلك، ومن حسن الحظ أن الشعر لم يستجب لوجهة نظر البلاغة ، لقد تابع فى مجمله ، المبدأ الذى أشار إليه أندريه بريتون حين قال : « بالنسبة لى أقوى الصور هى: تلك التى تقدم أعلى درجات الاعتباطية » ولنسجل – عابرين – هذه الخاصية الجديدة للصورة وهى « القوة » التى سنعود إليها فى الفصل القادم، لكن المهم هنا هو ما لاحظه بريتون من فكرة التقريب « الاعتباطى » بين المدلولين أى: بين مدلولين ليس بينهما ملمح سيمانتيكى مشترك، وهو ما يوقف كل محاولة لاختزال دائرة « الاستعارة – المنطق » وفى نفس الوقت سياق النفى التكميلى .

(*) ليلة بيضاء nuit dlanche تدل فى الفرنسية على الأرق ، وقد لا تكون لها نفس الدلالة فى العربية، لكن المبدأ ينطبق على الصيغة المقابلة فى العربية وهى «ليلة نابغية» حيث لا توجد علاقة فى المعنى بين النابغة والأرق ولكن الخلفية التاريخية والاستعمال يسمحان بفك الشفرة «المترجم» .

سوف أعالج هنا بقدر أكبر من الاختصار هذه الصورة التى سميتها صورة عدم الاتساق [1] وهى شكل يمت إلى اللون السابق ، فمن خلال كلمة « عدم الاتساق» تميز الغياب – فى الظاهر – لأى صلة « منطقية – سيمانتيكية » بين المصطلحات أو الوحدات المتناسقة، إن التحام النص هو مسألة حدسية شعورية بلا شك. لكن العمق اللغوى لهذا الإدراك يطرح مشكلة لم تحل بعد، ولن نناقشها هنا ، ويكفى هنا ، أن نلاحظ الفروق بين الالتقاط الحدسى لتعبيرات مختلفة كتلك التعبيرات التى تنسب إلى رامبو :

*** ملاءات سوداء　　ونايات**

بروق　　ورعود

اصعدوا　　وتدحرجوا

*** مياه　　وحزانى**

إن التعبيرات التى ميزت بنجمة على عكس التعبيرات الأخرى ، تبدو غريبة إلى حد ما . فهى تجمع بين كلمات من خلال حرف العطف يبدو أن التجمع بينها مفاجئ، وذلك لأنها دون شك لا تنتمى إلى نفس الطائفة السيمانتيكية وهو ما يرسلنا إلى حالة عدم الملاءمة، فعلاقة النسق يبدو أنها تفترض انتماء المصطلحين إلى طائفة مشتركة، ومن هنا تبدو غرابة جملة مثل :

بيير أشقر وحزين .

ولكى نستخدم مصطلحات جريماس [2] يمكن أن نقول إن الكلمتين ليستا متناظرتين «Isotopes» إحداهما: تنتمى إلى الحساسية الخارجية والأخرى تنتمى إلى الحساسية الداخلية، وتعبير كهذا لا يستطيع أن يختزل درجة لاوعيه إلا من خلال تأويل خاص ، ولنقل من خلال تأويل رومانتيكى مثلا حين ترسلنا هذه الكلمات إلى بطل شاب وظلال وحزن جميل ، لكن الكلمات سوف تغير عندئذ نمط المعنى وهو ما يحيلنا إلى قضية أخرى، ويمكن فى هذه الحالة أن ترتكز على

---

(١) بناء لغة الشعر ، الفصل الخامس ، (وانظر ترجمتنا العربية فى الجزء الأول من هذا الكتاب) .

(2) Semantiqe structurale. p. 106.

عدم الاتساق وأن نصف بيير مثلا بأنه « أشقر وماسونى » والأثر الذى يمكن أن يحدثه التجميع غير المتوقع لعناصر على هذه الدرجة من التفرق يمكن أن يلمس حافة الكوميديا .

من الواضح إذن أنه إذا كانت الجملة، موضع المناقشة ، غير طبيعية ، فإن الجملتين اللتين تشكلان نفيهما (المعنوى والتركيبى) غير طبيعيتين كذلك.

فقولنا : **بيير أسمر ومرح.**

وقولنا : **بيير لا هو أشقر ولا هو حزين** .

هاتان الجملتان أيضا تشكلان جمل عدم اتساق [١] .

وهكذا فإنه فى هذين النمطين من الصور اللذين هما عدم الملاءمة وعدم الاتساق تكون قد تمت مراجعة مبدأ الانتقال الانعطافى ، إن نفى جملة انعطافية، يشكل فى ذاته جملة انعطافية أخرى، وبهذا المعنى فلا وجود لهذا النفى ، ومن وجهة نظر لغوية بحتة لنا الحق أن نخرج بنتيجة مؤداها : إن جملة عدم الملاءمة وجملة عدم الاتساق لا نفى لهما، ومع ذلك فنستطيع أن نلمح اعتراضا، ونستطيع أن نطرح تساؤلا ، دون أن نربط النمط بالإجابة التى سوف يحملها .

والسؤال ينتمى إلى حقل الدراسات النفسية – اللغوية، وهو يتصل بمعرفة ما إذا كان وصف التعبير بأنه تعبير ممنوع يعني: وصفه بأنه تعبير مستحيل، إن الإجابة بالإثبات ستحمل تناقضا من جهة ما، ما دام التعبير الشعري يدل من خلال انعطافه الخاص على إمكانية إنتاج هذا اللون، وإذا كان المتلقى قد وجد نفسه أمام « أصوات صلاة زرقاء » فَلِمَ لا يستطيع أن يبنى على هذا النمط «أصوات صلاة حمراء » ؟

وعلى هذا التساؤل يمكن – فيما يبدو – أن يرد بأن التعبيرين ليسا على مستوى واحد، فأحدهما: طرح ضمنيا أمام المتلقى، ومعطياته قدمت، والآخر: ينبغى أن يتم نتاجه ضمنيا، والفرض المطروح إذن هو أن اللغة الضمنية

---

(١) لقد كان رامبو كما أشرت فى «بناء لغة الشعر» هو الذى جعل ، فيما يبدو ، من عدم الاتساق قاعدة فى لغة الشعر، وهو ما أكده تودروف (les Genres du discours p 110) وأكد كذلك القاعدة الرئيسة لبناء لغة الشعر ، والتى على أساسها يعد قانون الشعر هو القانون المضاد للاشعر .

تستجيب تلقائيا لقوانين اللغة، وهو فرض ، كما نرى فيه بعض المخاطرة، لكن الفائدة التى يسمح بها هى المرور إلى التعبيرية، فإذا كان النفى الضمنى لتعبير ما، هو الحصاد الذى يقدم فى شكل إجابة تلقائية على « المثير » ، فإننا يمكن إذن أن نطلب من ذوات مختلفة الإجابة عن الاختبار : ما هو المضاد لكذا؟ .. وانطلاقا من مجموعتين من المثيرات ١) انعطافية ٢) غير انعطافية. سوف يترجم مقياس زمن رد الفعل (ز . ر) أكبر وأصغر درجات التهيؤ للإجابة، ومما له مغزى أن يكون (ز . ر) أطول فى المجموعة الأولى عنه فى المجموعة الثانية.

ولكى نأخذ مثالا فإن المتعرضين للاختبار سوف يجيبون أسرع بكلمة «كتاب أبيض » فى مقابل المثير « كتاب أسود » . أسرع من إجابتهم بعبارة «رائحة بيضاء» فى مقابل المثير « رائحة سوداء ». ونفس النمط من التجارب قابل لإجرائه فى مواجهة أنماط أخرى من الصورة سندرسها فيما بعد ، وقيمة (زمن رد الفعل) يمكن أن تشكل مع قيم أخرى مقياسا مقارنا للصور المختلفة فيما بينهما وربما تصبغ شرعية على التصنيف الذى يضعه الحدس للطاقات الشعرية بالنسبة لهذه الصورة .

نمط ثان من أنماط الصورة درسناه فى « بناء لغة الشعر » تحت اسم «الإطناب» فى مثل الصفة :

اللازورد الأزرق .

فى بيت مالارميه :

والفم المرتعش واللازورد الأزرق النهم .

والصفة غير الملائمة درسناها من قبل تحت عنوان الإسناد، لكننا نعلم أن هذه الوظيفة « الكيفية » تمثل فى حالة الصفة وظيفة إضافية بالقياس إلى الوظيفة الكمية التى تميزها من المسند إليه ومن البدل، وعلينا أن نعيد تذكر هذا المبدأ. وفى الموقع النعتى لا تعد الصفة إلا جزءا من امتداد الاسم، ومن ثم فهى تتشكل على أنها طبقة داخلية داخل الطبقة الاسمية، مثلث قائم الزاوية يشكل طبقة داخلية من المستطيل. لكن لابد لتحقق ذلك من شرطين دلاليين ، فعلى الصفة أن تكون قابلة للانطباق على :

أ – جزء على الأقل من أفراد الطبقة .

ب – جزء على الأكثر من أفراد الطبقة (بمعنى: ألا تنطبق على جميع الأفراد).

وتكون الصفة غير ملائمة إذا لم ينطبق عليها الشرط الأول (وتكون رباعية الأضلاع) وإذا لم تستجب للشرط الثانى كانت إطنابا (ثلاثى الأضلاع) فاللاملاءمة والإطناب إذن لونان من الصورة يتحركان فى اتجاهين متقابلين، فغير الملاءمة لا تنطبق على أى جزء، وصورة الإطناب تنطبق على جميع الأجزاء، لكن النتيجة المستخلصة هى واحدة فى الحالتين ، فالتعبير لا يصلح للدخول فى دائرة قانون النفى ، وقد رأينا كيف تحقق هذا النمط الأول، وعلينا أن نختبره الآن مع النمط الثانى .

عندما يعرف القاموس كلمة اللازورد فإن ملمح الزرقة يدخل فى جوهرها حين يقول : « حجر أزرق صاف » فلو أضفنا الصفة لأصبح التعبير « حجر أزرق صاف أزرق » وهو تعبير إطنابى تماما ، وهو من هذه الناحية شأنه شأن التعبير غير الملائم لا يتحمل النفى، ولنكتف هنا باختيار النفى المعجمى ، ولكى نبسط الأمر فلنعتبر أن المضاد **لأزرق** هو أحمر، فسوف يكون التعبير البديل :

حجر أزرق صاف أحمر .

وسوف نجد أنفسنا ثانية مع نفس الحالة السابقة، فنفى صورة الإطناب ينتج عنه صورة « غير ملائمة » .

والإطناب نفسه له درجات والمثال الذى سقناه (*) ينتمى إلى درجة عليا منه، وهذا هو السبب الذى يجعلنا لا نلتقى بنماذج منه إلا فى عصور متأخرة من الشعر الفرنسى حيث تشيع نماذجه ، ولنقرأ هذين البيتين لمالارميه:

وبقوة الصمت والظلمات السوداء

عاد كل شىء على سواء إلى الماضى الغابر .

(*) استشهد المؤلف فى الواقع بمثالين ، ولكن المثال الثانى منهما قائم على أساس الجناس الصوتى فى اللغة الفرنسية مما يفقد معه خاصته عند الترجمة إلى العربية ، ولهذا اكتفينا بمثال واحد لتوضيح القاعدة «المترجم» .

فهناك تعبيران نعتيان يتمثلان فى « سوداء » و « غابر » [$] وما يمكن أن يقدماه من قيمة تحديدية لموصوفيهما « ظلمات » و «ماضٍ» ، وفى نفس الإطار يدخل تعبير أرجون « الجميل » : النهر السائل .

وعلى العكس من ذلك ، فإن النصوص التى تنتمى إلى العصور السابقة ، إذا كان النعت الإطنابى فيها شائعا، فإنه كان يرد دائما فى شكل يمكن أن نعتبره منتميا إلى درجة أكثر ضعفا من درجات المجاوزة ، فى مثل :

زمردة خضراء توجت رأسها « فينى »

أو مثل :

يرى فى عينيها الواسعتين نجوما مرصعة بالذهب .

وكل البحر الواسع الذى تمضى السفائن فيه بعيدا . « هيرديا » .

إننا يمكن أن نعتبر التعبيرين النعتيين « زمردة خضراء » و « بحر واسع » نوعا من الإطناب، ولكن هل يدخل تحت نفس درجة النوع السابق ؟

هنا تكمن مشكلة الفارق بين الدلالة والمعجم، ومرة أخرى ففى داخل هذه الدرجات يمكن أن نلحظ فروقا دقيقة، فاللون الأخضر فى الواقع يعد ملمحا تحديديا للزمرد، ما دام يشكل الخاصة الوحيدة التحديدية له فى عالم الأحجار الكريمة ، ومن الصعب القبول بإمكانية فهم كلمة « زمرد» إذا لم يكن المرء يعرف أنها تشير إلى حجر أخضر، ومن هذه الناحية فإن نفيها الدلالى بعبارة مثل «زمرد أحمر » يشكل جملة انعطافية، لكن يبقى أن درجة الشذوذ هنا ليست بنفس بداهة الدرجة فى عبارة مثل « لازورد أحمر » والفرق يأتى دون شك من حقيقة أن كلمة « زمرد » تشير إلى موضوع مجسد يتكون من أجزاء مختلفة غير متغايرة جعلها الالتحام كأنها جوهر واحد، و « الزمرد الأحمر » ليس شيئا غير متصور ويمكن أن يكتشف يوما ما كما اكتشف الأوز الأسود، فانعطاف التعبير إذن يبدو وكأنه نتيجة لمعطيات وليس نتيجة لقانون ومن هذه الزاوية فهو ليس محظورا

($) كان البلاغيون العرب قد أوردوا على تعبير مماثل مثل «أمْسِ الدابرُ لا يعود» وعلى تعبير لزهير بن أبى سلمى نفس الملاحظة عندما قال :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله . ولكننى عن علم ما فى غد عمى

من الناحية السيمانتيكية ولكننا سنعود بالتحليل فيما بعد إلى هذه المشكلة المهمة .

ما موقع صفة الاتساع من البحر ؟ هل هى ملمح تحديد ؟ نعم ، إذا كان الاتساع هو الصفة الملائمة التى تفرق البحر عن البحيرة (البحيرات المالحة) لكن الاتساع محتوى من الصعب أن تثبت حدوده، فهناك بحيرات أضخم من بعض البحار (البحيرة العظمى والبحر الميت مثلا) ، وصحيح أن مفهوم الإطناب يقوى بالعادة اللغوية فى التعبير، وتعبير « البحر الواسع »من « الكليشيهات » المعدة التى أوردها چريفيس كمثال على « النعت الطبيعى » ، وهيرديا لم يستعمله إلا من خلال تعبير هو فى ذاته انعطافى « وكل البحر الواسع » وهو ما يشكل بدوره مساقا من مساقات الصورة، نجده فى مستوى عدم الملاءمة ، ومن الأمثلة الجميلة فى هذا المنحى مثال « صوت من ذهب » وهو تعبير فى ذاته مبتذل ، ولكن أحياه فرلين فى السياق التالى :

فجأة تستدير نحوى نظراتها المثيرة

أى يوم أروع من يومك هذا ؟

ذلك الذى كان صوته الذهبى حيا .

إن تعبير « صوت من ذهب » يجمع نمطى الصورة ، ولكنه ينتمى إلى نوع من الإطناب مختلف عن النوع السابق، فنحن لدينا فى الواقع نموذجان للإطناب النعتى تبعا لكون الوصف يحدد فردا أو يحدد طبقة ، والطبقة وحدها هى التى تقبل امتدادا قابلا للتجزئة. أما الفرد فهو من خلال تعريفه غير قابل للتجزئة، ومن ثم ، فهو لا يقبل تعريفا امتداديا إضافيا ، فإذا ما قدم لنا نص تصورا كهذا (امتداديا إضافيا) للفرد ، فإنه سيصبح انعطافيا من خلال الإطناب ، وهو ما تم مع المثال المذكور، فالصوت من خلال الضمير تتحدد مرجعيته الفردية بشىء غير قابل للتجزئة ومن ثم فإن النعت بالصوت الذهبى الحى لم يعد يستطيع أن يؤدى وظيفة الصفة التحديدية، وإلى نفس النموذج ينتمى النعت الذى يسمى فى البلاغة القديمة: « النعت الطبيعى » مثل « أندروماك ذات الذراعين

البيضاوين » أو « فكتور مروض الخيول » فالإطناب هنا لا يأتى من التكرير الذى لا يمل لنفس الصفات فى النص الهوميرى، والتكرير ، كما سنرى ، هو نوع من الإطناب التركيبى يختلف عن النوع الذى معنا والذى ينتمى إلى المجاوزة التصريفية .

إن اسم العلم يشير إلى مفرد غير قابل للتجزئة، ومن ثم ، فهو لا يقبل صفة تحديدية. إلا إذا قبل التجزئة تبعا لأبعاده المكانية (أمريكا الشمالية فى مقابل أمريكا الجنوبية مثلا) أو لأبعاده الزمانية (روما القديمة فى مقابل روما الحديثة مثلا) . لكن عدم وجود « تدمر الحديثة » هو الذى يؤكد أن صفة « قديمة» إطناب فى بيت بودلير :

لكنها الجواهر الضائعة فى تدمر القديمة .

ويمكن أن نقيس انطلاقا من هذا المثال وحده نسبية المجاوزة تبعا لدرجة المعرفة التى يمتلكها قارئ النص، هل من الممكن أن نؤسس مبدأ الصورة على قاعدة المعرفة المشتركة للجماعة اللغوية كما هو الشأن فى حالة الزمرد الأخضر؟ إن القارئ فى هذه الحالة سيرجع إلى لون من المستوى اللغوى الثقافى وفى نفس الوقت سيؤكد على النزعة الاصطفائية للشعر.

إن هذه السمة يمكن أن تبدو أكثر وضوحا فى المثال التالى:

تتهادى أوفيليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة .

إن السمات الخاصة للاسم العلم لها قدرتها اللامحدودة على إحداث التجانس ، ولكى يتأكد الطابع الإطنابى للصفة هنا، فإنه ينبغى أن يكون هناك أوفيليا واحدة، وألا يكون هناك أوفيليا سوداء فى مقابل البيضاء كما هو الشأن مع « يوزولد » ysolde السوداء و«يوزولد» الشقراء . وهنا ترد مشكلة « تجاوب النصوص» فالنص يرسلنا إلى نص آخر، وعندما يرى القارئ « هاملت » شكسبير عليه أن يعرف أن عالمها لا يوجد فيها إلا شخص واحد بهذا الاسم ، وهنا ، وهنا فقط، توجد التصويرية، ولكى نضع هذا فى الاعتبار يكفى فى الواقع أن نتخيل «عالم خطاب » تأخذ فيه فتاتان مكانهما وتحملان نفس الاسم ولونين مختلفين، ولأنه فى القضية التى معنا « أوفيليا » البيضاء ليس لها مقابل أو

نقيض، فإن « البياض » أخذ الشمولية فى الحقل الدلالى، وأصبح بالمعنى الخالص صفة طبيعية أى صفة جوهر كما لو أن البياض تعادل مع جوهر أوفيليا « الأوفيلية » ، كما لو كان كل فتاة هى فتاة بيضاء ، وكل بياض هو العذرية، وهناك ظاهرة أخرى تأتى ؛ لكى تقوى المقارنة، وهى تتصل بالزنبقة التى هى نموذج الزهرة البيضاء، ولكنها هنا تشع على المحور التركيبى للغة الشعرية .

ولنختتم ذلك التحليل لهذين النمطين من الصورة، نمط اللاملاءمة ونمط الإطناب بهذه الملاحظة. إن الأمثلة التى حللناها تنتمى جميعا إلى شكل واحد هو « التركيب النعتى » ولكننا يمكن أن نعمم النتيجة ونقول: إن ما هو صحيح بالنسبة للنعت، هو صحيح كذلك بالنسبة للخبر أو للمسند ، ومع ذلك فهناك فارق بين النوعين فصورة اللاملاءمة هى هى سواء فى وضع الصفة أو الإسناد لأنها لم تتخذ وضع اللاملاءمة إلا من خلال وظيفتها الإسنادية: وعبارة « هذه الرائحة سوداء » خارجة عن المألوف لنفس أسباب خروج عبارة « رائحة سوداء » ونقيض العبارتين أيضا « هذه الرائحة بيضاء » و « رائحة بيضاء » تنتميان إلى نفس النمط من المجاوزة .

لكن حالة الإطناب مختلفة، فالمسند هنا لا يشكل انعطافا لنفس الأسباب التى توجد فى الصفة، وهناك فارق لغوى جوهرى بين عبارة « اللازورد الأزرق» وعبارة «اللازورد أزرق » ، ففى الحالة الأولى لم تستطع الوظيفة التحديدية للصفة أن تتحقق ؛ لأن الصفة أشارت فى نفس الوقت إلى الجزء وإلى الكل، أما فى الحالة الثانية فلا يوجد شىء من ذلك، فعبارة « اللازورد أزرق » عبارة طبيعية على مستوى الإخبار ، ولا يمكن أن تكون انعطافية إلا إذا دخل الإخبار في «لعبة المعلومات» التى تستبعد من المقولة الاخبارية الحشو وتحصيل الحاصل وقد رأينا نماذج لذلك ، وسنعود إليه فيما بعد، لكن الفرصة الآن سانحة لكى نظهر أن مبدأنا قابل للتعميم من خلال تطبيقه على ذلك المستوى أيضا ، وهو أن نفى الإطناب الإخباري هو أيضا إطناب ، ونموذج الحشو واضح، فإذا كان : « أ هو ب» يعد حشوا فإن « نقيض أ هو

نقيض ب » يعد حشوا أيضا ، وقانون المعلومات الذى يحرم جملة مثل «المثلث هو مثلث الأضلاع» يحرم أيضا جملته التكميلية: «الدائرة ليست مثلثة الأضلاع » فكلا التعبيرين لا يزودنا بمعلومة ومن ثم فكلاهما تعبيرات انعطافية بنفس الدرجة .

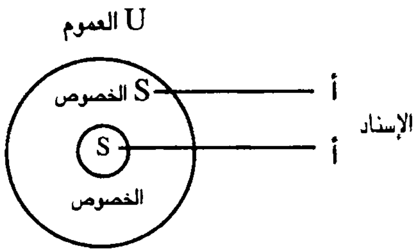
إن التطابق العميق لنمطى الصورة، يتأكد من ناحية ثانية، من خلال ما يكملهما من النقيض والنفى، وإذا لم نضع فى الاعتبار إلا الشكل الخارجى فإن نفى صورة اللاملاءمة الوصفية هو إطناب ، ونفى الإطناب ينتج صورة غير ملائمة، وهو ما يعطى معيارا للفرق بين هذين الشكلين أو الدرجتين من درجات الانعطاف .

ففى الحالة الأولى يحدث التنافر بين افتراضين مثل رائحة سوداء ويكون نقيض الصورة غير ملائم : « رائحة بيضاء » وفى الحالة الثانية يحدث التنافر بين ملامح مطروحة مثل: « ضوء مظلم » ويكون نقيض الصورة إطنابا: « ضوء منير ».

* * * *

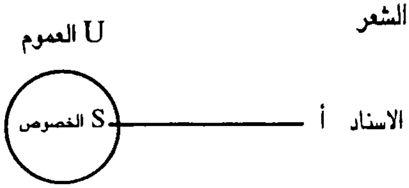
يرى ستراوسن strawson : أن الجملة تشغل امتدادا بين عمومية المسند إليه وخصوصية المرجع، وهو تحليل لا ينطبق إلا على الجملة النحوية، فمع الانعطافى (المجازى) ترفض خصوصية المرجع وتجد الجملة من جديد عمومية الأبعاد، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال الرسمين التاليين :

١- النثر :



الألم

٢- الشعر



فالشعر هو شمولية الإسناد بينما النثر هو تجزئته، وهنا يكمن الملمح البنائى الملائم للفرق بين الشعر والنثر.

* * * *

فى القسم الأول من هذه الدراسة الذى صدر فى (بناء لغة الشعر) فى الفصل الخامس ، درسنا نمطا من الصورة لم يكن قد تم تناوله من قبل، ونعنى به ذلك الشكل المسمى « المحولات » مثل: « أنا » و « هنا » و « غدا » .. إلخ، وهى المحولات التى لا تستطيع أن تؤدى وظائفها المرجعية إلا إذا رجعت هى بدورها إلى ملابسات لحظة البيان، وهى ملابسات تعتمد فى الخطاب الشفهى على الإشارات الجسدية للمتكلم، أما فى اللغة المكتوبة حيث تفقد هذه السمة الموقفية، فينبغى أن يحل محلها إشارات داخلية فى الكلام ، مثل: تاريخ الكتابة ، أو توقيع النص، فإذا فقدنا هذه الإشارات بدورها ؛ فإن « المحولات » تتعرض للإصابة بالعجز المرجعى .

وما دامت أفضل طريقة للتثبت من صلاحية نظرية ما هي إظهار أن النقيض لا تصدق عليه القاعدة ، فإننى سأختار عشوائيا تعبيرين للتدليل على ذلك النقيض .

التعبير الأول :

اليوم ماتت أمى .

وقد يبدو هذا التعبير فى النظرة الأولى تعبيرا ساذجا من الناحية التصويرية ، وهو سيبدو كذلك، بالتأكيد فى إطار اتصال شفوى أو فى إطار خطاب مؤرخ وموقع، لكنه فجأة سيفقد كل خصائصه الحرفية حين يشكل الجملة الأولى من رواية « الغريب » لألبير كامى وتحليله فى ذلك الموقع سيجعله جملة انعطافية من ثلاث زوايا .

هى : استخدام صيغة الماضى المركب passe Compose [وهى صيغة قريبة من اللغة اليومية] فى رواية أدبية مرموقة ، وإلى جانب ذلك تحتوى الجملة على صورتين ترتبطان بمحولين هما : « اليوم وأمى » .

فزمن النطق والشخص الناطق غير محددين، والمصطلحان غير قادرين على أداء وظيفتهما المرجعية، ونتيجة لذلك يمكن أن يكونا عرضة للاتهام بعدم أداء متطلبات القواعد، وغياب أى إشارة حول زمن النطق فى كلمة « اليوم » يشى بأن معناها – خلافا لما تقوله المعاجم – : يوم ما أو أى يوم ، وكذلك كلمة «أمى» فهى أم لمتحدث غير معين ، ومن ثم فهى تشير فى وقت واحد إلى أى أم وإلى أم معينة، وكلمة « اليوم » غير قابلة لأن تكون المضاد ليوم آخر، وكذلك أمى غير قابلة لأن تكون مضادا لأى شخص آخر، ومن هنا تتأكد شمولية الجملة الإسنادية: «اليوم ماتت أمى » التى تشير عادة إلى مسند معين فى مكان معين يحدده الزمان والمكان ، لكن العوز المرجعى قفز على حدى الزمان والمكان، فالموت أصاب فردا واحدا فى العالم فى يوم واحد فى العالم .

والمثال الثانى مقتبس من الترجمة الفرنسية لنشيد الإنشاد :

تعال يا حبيبى .

نذهب للحقول .

سوف نمضى الليل داخل القرى .

إن محدثى فى هذه الحالة قد أشار بنفسه إلى أداة التعريف « ال » فى كلمة القرى كمصدر لما يسمى: بالواقع اللانهائى ، واللانهائى اسم آخر لما أسميته بالشمولية، لكن الأهمية هنا تكمن فى الاعتراف بأن هذه الظاهرة ليست ناتجة من أداة التعريف فى ذاتها، لكن من استخدامها غير المناسب ، ويكفى لكى يقتنع المرء أن يأتى بأى جملة استخدمت فيها أداة التعريف استخداما طبيعيا فسواء استخدمت للتعميم أو للتخصيص لا تحمل الأداة أبدا معنى اللانهائى واللامحدد. ويكفى لكى نبطلها داخل النص الذى معنا ، أن نقدم لها المرجع الذى تفتقده، فنقول مثلا : « سوف نمضى الليل داخل القرى المعهودة » إن الأداة لا تنتج فعاليتها إلا فى غياب كل مرجع نصى، إنه نتيجة لغياب سابقة ما أو لاحقة يمكن أن تفسر السياق، لا تستطيع معها أداة التعريف أن تملأ وظيفتها السياقية، فإن أداة التنكير قد تستحق أن تحل محلها، لكننا لو قلنا: « وسوف نمضى الليل

داخل قرى » فإن العبارة ستفقد فى وقت واحد انعطافها (عن القاعدة المألوفة) وفعاليتها . إن التمييز بين المعرف والمنكر شديد الأهمية فى قواعد النحو الفرنسى من حيث إن المسند إليه الاسمى يستلزم وجود الأداة (التعريفية أو التنكيرية) وفى كل مرة يشير المتحدث إلى شىء فعليه أن يوضح ما إذا كان قابلا للتحديد (وللتعريف) أو غير قابل للتحديد (قابل للتنكير) لكن الإستراتيچية الانعطافية فى المقابل تظهر الشىء وكأنه قابل فى وقت واحد للتعريف ومستعص عليه.

ولنأخذ مثالا آخر :

غالبا فوق الجبل ، وفى ظل شجرة عجوز « لامارتين » .

أى جبل وأى شجرة ؟ إن السياق لم يقل شيئا، وكان من حق أداة التنكير أن تكون هنا ، ومع ذلك فيكفى أن تحول العبارة إلى : «غالبا فوق جبل ، وفى ظل شجرة عجوز » ؛ لكى تعيش، من خلال فقدان الشاعرية، الفعالية الشعرية لأداة بسيطة [(١)] .

إن نفس الظاهرة تكمن فى الفرنسية فى نظام الضمائر والأدوات التى تقسم كلاسيكيا إلى ضمائر شخصية، وأسماء إشارة ، وضمائر ملكية .. إلخ، وهو تقسيم لا يحدد الموقع الغامض لها والذى يتسرب بين التعريف والتنكير تبعا لما ترسل إليه الأداة أو الضمير من مصطلح قابل أو غير قابل للتحديد، وهناك فى أسلوب القصة الحديثة صورة تعبيرية شائعة الاستعمال، وهى تنتهك نظام القواعد ، فالقصة تبدأ من خلال ضمير معرف محدد : « جاء مسرعا » .. إننا سنعرف بالطبع من هو فيما بعد، لكن حتى يتحقق ذلك ينتج التعبير نفس الظاهرة .

إن الاستخدام البسيط لاسم العلم ذاته يمكن أن يكون موضوعا لإستراتيچية تصويرية، إن اسم العلم نموذج للمطابقة المثالية على شرط أن يكون المرجع وهو

---

(١) استخدام أداة التعريف للإشارة إلى النكرات ، يبدو استخداما نمطيا عند رامبو كما أشار لذلك تودروف مثل: الأحجار الكريمة ، الزهور ، الشارع الكبير ... إلخ، ويبدو أن رامبو لم يلاحظ أن تلك أشياء غير محددة وواصل استخدام أداة التعريف لها وكأنها لا علاقة لها بالتنكير . تودروف، مرجع سابق ص ٢١٠ .

المسمى معروفا من المخاطب، ونتيجة لغياب ذلك فى اللغة المكتوبة فهى محتاجة إلى سياق تقديمى : « فى الرواية يأتى اسم الشخصية فى بداية عناصر « تحديدها » [1] . لكن هذه القاعدة لا يجرى احترامها إلا فى الرواية الكلاسيكية التى كانت تجمع طقوسها إلى الاسم: الملامح الجسدية ، والمعنوية ، والاجتماعية:

ايجنى دى راستنيانس كان لها وجه جنونى تماما ، السحنة البيضاء والشعر الأسود ، والعيون الزرقاء « بلزاك ».

لكن الجملة الأولى فى رواية « الوضع الإنسانى » la Condition humaine كانت :

تشين tchen هل تحاول أن تخلع القناع ؟

ولن يرد بعد هذا تقديم للشخصية، إن الشخصية قد سميت ، لكنها ظلت مع ذلك غير معروفة، وكل الطاقة التصويرية للمحولات : الضمائر ، أو أسماء الأعلام لها فقط وظيفة واحدة هى اختزال المجهول إلى المعلوم، وهو السياق المعاكس لما كان يسند إلى العلم قديما (اختزال المعلوم إلى المجهول) . وتلك المقابلة ليست واردة بالصدفة، فإذا لم يكن المرجع معروفا « بسمة معينة » فإنه لا يستطيع، من ثم ، أن يكون مقابلا لشيء معروف « بسمة أخرى» ومن هنا فاسم العلم الذى يتلبس هذه الحالة [كما هو الشأن فى النماذج التى أشرنا إليها] ليس له مقابل ولا مضاد [ومن ثم فهو يتمتع بالشمولية].

* * * *

إن وجود « النحو » la syntaxe كمستوى مستقل من مستويات اللغة هو اليوم موضع نقاش، فأصحاب « النحو التحويلى » يوافقون ، وأصحاب «الدلالة التوليدية » يرفضون، ودون أن نتخذ موقفا من عمق القضية فإننا سنتفق

---

(١) ج. دبوا ، مرجع سابق ص ١٥٨ .

مع الرأى الأول لمجرد أنه أكثر سهولة فى التصنيف بالقياس إلى البلاغة القديمة التى تفرق بين صور المعنى (الاستعارة) وصور المبنى (التركيب أو النحو) [1] .

ولنأخذ من بين هذه الصور، « القلب » حيث انتهاك القاعدة التى تثبت مواقع الكلمات على خط امتدادى، وفى لغة كالفرنسية فإن هذه المواقع تثبت سلفا من خلال قواعد محددة، ومن ثم فإن عبارة مثل :

بيير دائما كان يساء فهمه .

هى عبارة « قواعدية » على حين أن عبارات مثل :

بيير فهمه دائما يساء كان

بيير يساء كان فهمه دائما .

هى عبارات غير قواعدية، والفرق يكمن فقط فى ترتيب المواقع. وفى « بناء لغة الشعر » الفصل السادس، هناك نمط خاص من القلب درسناه لأسباب تطبيقية بحتة وهو « الصفة » ، وحقيقة فإن القواعد التى تحدد مكان الصفة فى اللغة الفرنسية ليست قواعد عامة، فهناك صفات يكون تقديمها طبيعيا (كبير ، جميل ، طويل ... إلخ ..) وهى ذات أعداد قليلة، وهى بقايا أثرية من اللغة القديمة، حيث الاتجاه إلى عكس الموقعية وينبغى دون شك أن تحافظ على خاصيتها المزدوجة فى الإيجاز والاستعمالية، وهناك طائفة أخرى من الصفات[2] يكون تأخيرها طبيعيا، وهى قابلة للقلب وتغيير الموقع ، ولكنها تغير المعنى عندما يتغير موقعها « دون أن يكون من الممكن الإشارة إلى قاعدة ثابتة لها قوة القانون فإنه يبدو أن معظم هذه الصفات ، تحتفظ بمعناها الخالص عندما تأتى بعد الموصوف، وتأخذ معنى انعطافيا أو تصويريا عندما تسبقه[3] .

---

(١) فرق فونتانيى بين البناء construction والنحو syntaxe وحين قال: «هناك قواعد عامة للنحو مشتركة بين كل اللغات ، وهذه القواعد العامة لا تمنع من أن يكون لكل لغة «بناؤها الخاص» وهو بناء غالبا ما يكون مضادا لبناء لغة أخرى» مرجع سابق ص ٢٨٣ . ونحن نتساءل ألا يشير فونتانيى هنا إلى شيء قريب من «البنية العميقة» و«البنية السطحية» .

(٢) حوالى أربعين صفة تقريبا ، تبعا لما يقوله «بدوا» Bidois . مرجع سابق ص ٨٢ .

(٣) Bidois, ibid

ويمكن أن نثير كدليل على هذا ، كلمة pouvre فهى تعنى: « قليل المال» سواء وقعت صفة أو وقعت خبرا أو مسندا، ولكنها لا تعنى: pitoyable (يستحق الشفقة والرثاء) إلا إذا تقدمت على الموصوف ، ويمكن إذن أن نعتبر التقديم صورة من صور الاستعمال التركيبى، لكن علينا أن نلاحظ هنا أن التغيير التركيبى استتبع تغييرا دلاليا وهى إشارة على الترابط العميق بين المستويين .

فيما عدا الاستثناءات المحددة فإن قاعدة التركيب الفرنسى هى تأخير الصفة،وذلك يصدق على نحو خاص على الصفات التى تشير إلى خصائص حسية مثل صفات الألوان، وأى قارئ فرنسى لن يقبل دون أن يفاجأ ، عبارة مثل: « لقد ارتديت أسود ثوبا، وأزرق حذاء » ولكن داخل النماذج الشعرية ، يبدو الاتجاه عكس ذلك ، ولنأخذ من مالارميه هذه الأمثلة :

سوداء ريح

أبيض زوج

سوداء كذبات

أبيض أنف

أبيض التماع

زرقاء صلوات

الأحمر الشروق

ومن هنا فإن السؤال يطرح من جديد حول وظيفة الصورة . لماذا القلب ؟ لأى سبب نفضل نظام (ب –١) حيث القاعدة تتطلب **(١– ب) ؟**

إننا غالبا ما نتحدث عن دوافع عروضية، ويكفى لكى نقتنع بعكس هذه المقولة، أن نقتبس مثالا من قصيدة نثر :

وفى الفجر، المسلح بالمتوهجة العزيمة سوف ندخل

إلى الرائعة القرى (رامبو)

فهناك صورتان فيهما قلب فى سطر متحرر من كل القيود العروضية، لماذا إذن لا نقول « العزيمة المتوهجة » و « القرى الرائعة »، إننا نحس على الفور بما يفقده النص، لكن هذا الفقدان علينا أن نفسره .

إن الاستعمال يتيح كما قلنا لبعض الصفات أن تغير موقعها لكن يتغير معها المعنى، وهكذا فإن « ولد قذر » ليست مثل « قذر ولد » (*) فتقديم الصفة يأخذ « معنى تصويريا » على حين أنها تحتفظ بمعناها الخالص فى موضعها الطبيعي، وذلك يظهر إلى أى حد يبدو التفريق خادعا بين صور الاستعارة وغير الاستعارة (أو صور المعنى وصور المبنى) فالقلب ينتمى إلى الصور غير الاستعارية بما أنه صورة نحوية تركيبية، ولكن ما دام هو يغير المعنى فإنه يعد استعارة أيضاً، والواقع أنه ككل الصور يجتمع فيه الأمران، المجاوزة وتخفيض المجاوزة، ولكن ينبغى تفسير تغيير المعني، والأمر يبدو واضحا فى حالات الخروج الدلالى، فإنه لابد من إعادة ترتيب التوافق النصى، ولكن فى حالة «القلب» لا يصلح لها هذا التفسير ، فتغيير الموقع لا يجعل الصفة غير متوافقة من الناحية الدلالية، وإذن فكيف نفسر تغيير المعنى ؟ والنحو على قدر علمى لم يطرح هذا السؤال أبدا.

ومع ذلك فهناك استثناء ب . چيرود جمع التقابلات الدلالية (العام/ الخاص) لكلمة واحدة فى مواقف مختلفة، وقد قال : « إن الصفة فى موضعها الطبيعي كما يقال كثيرا، لها قيمة كمية فهى تحدد دائرة داخل دائرة أوسع (نوعا داخل جنس) لكنها عندما تكون فى غير موضعها الطبيعى تفقد هذه القيمة وتحمل معنى الوصف لطبقة ، فعندما تقول: Un homme grand (رجل كبير) فإن المقابل لها من حيث الحجم أفراد الجنس الأخرون من الرجال (صغير ، متوسط ... إلخ) أما إذا قلت Un grand homme كبير رجل (يقابلها فى العربية : شخصية كبيرة) فالعبارة تدل على رجل «الشخصية فيه هى الكبيرة » [1] لكن هذا التوضيح غير كاف ، فإنه يمكن أن نقبل بالتأكيد أن تغير الصفة معناها لكى تسمو بقيمتها الجذرية، ما دمنا فى عبارة « شخصية كبيرة» Un grand homme الشخصية التى وصفت بالكبر، وهذا ما يتبدى فى الكبر المعنوى، لقد أعطى

---

* تقديم الموصوف فى هذا المثال فى الفرنسية يعطى معنى القذارة البدنية ، لكن تأخيره يعطى معنى القذارة المعنوية ، انظر «بناء لغة الشعر» – الترجمة العربية – الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ ص ٢١٤.

(1) La syntaxe du francais p. 111.

المؤلف مثالا آخر وهو «اليمامة البيضاء» هى يمامة يماميتها بيضاء خالصة ومن هنا انتزعت القيمة الاستعارية لليمام (وهى الطهارة) وللبياض (وهى البراءة) ص ١١٢ .

ولكن إذا كان التوضيح جيدا فإنه نفسه فى حاجة إلى توضيح فلنوافق على أن تغيير موضع الصفة يحمل قيمة جذرية عامة (أى: يجعلها تحمل أصل المعنى لاجزءًا من الكلمة) ويأخذ معنى استعاريا. لكن يبقى السؤال الأساسى. لماذا يعطى التقديم للصفة بالتحديد هذه القيمة الجذرية؟ وهذه هى المشكلة الحقيقية التى يطرحها السؤال إذا أردنا أن نطرق موضوع مكان الصفة فى الفرنسية .

والواقع أن النموذج الذى قدمناه يمنحنا فرصة للتقدم نحو تفسير ممكن، فالفرق بين « رجل غنى » و « شخصية غنية » يأتى فى كلمة واحدة، فرجل غنى مقابلها « رجل فقير » أما « شخصية غنية » فليس لها مقابل أو نقيض ، وإذا كان الاستعمال (*) قد جعل القلب يؤدى مهمة المعنى الجذرى فى « شخصية كبيرة» (دون تحديد كمى يستلزم إثبات جانب ونفى غيره، ومن ثم يستلزم فكرة التقابل والتضاد) فإن الاستعمال لم يفعل هذا مع الصيغة التى تقابلها وهى « شخصية فقيرة » ومن ثم فهى لم تدخل فى إطار الاستعمال، وهكذا فإن عبارة مثل: « رجل منحط » تدخل فى دائرة الاستعمال ، أما مقابلها وهو « رجل مرتفع » فهى ليست كذلك .

وهذه الظاهرة تثار فيما يتصل بالاستعمال اللاملائم عندما يسمح الاستعمال اللغوى بالتجميع الانعطافى بين كلمات مختلفة، وهو عادة ما يسمح بذلك لكلمة واحدة من أفراد الجذر اللغوى، ويبقى النقيض والمقابل موسوما بسمة المحظور، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يتسرب إلى دائرة التشكل الواقعى .

---

* نحاول من خلال الترجمة لأمثلة هذه القضية التى تختلف فيها العربية عن الفرنسية ، من حيث خضوع العلاقة بين الصفة والموصوف لقوانين نحوية مغايرة ، نحاول أن نختار أمثلة عربية نفهم من خلالها الآراء والتفسيرات التى تطرحها المناقشة – المترجم .

والواقع أنه إذا كانت الصفات التى ألفت اللغة أن تضعها فى غير موضعها لا تغير المعنى، أى: لا تنتقل من التعبير عن الجزئى والخاص إلى الدلالة على المعنى الجذرى العام، فذلك لأن نقائضها ومقابلاتها توضع هى أيضا فى غير موضعها، وهكذا فإن تقديم الصفة [فى الفرنسية] فى « رجل عجوز » يبدو طبيعيا، وكذلك الشأن فى نقيضها وهو « رجل شاب »، ومن هنا فإن التقابلية المتضمنة تبدو قابلة للتشكل، والصفة تحتفظ بقيمتها التخصيصية والجزئية، والفرق بين « رجل عجوز » و «شخصية غنية» أننا يمكن أن نجد للمثال الأول مقابلاً ونقيضًا وهو « رجل شاب »، لكن المثال الثانى ليس مقابل « شخصية فقيرة » مثلا، فالنفى والتقابل واردان فى الحالة الأولى وغير واردين فى الحالة الثانية .

وهذه القاعدة يمكن أن نراجعها من خلال أمثلة كالأمثلة التالية (*) :

طقس جميل   طقس ردىء

عقل خفيف   عقل متزن

يد طويلة   يد أمينة

إن هذه الأمثلة الأخيرة ذات مغزى، فصفة جميل مضادها هو « قبيح » ، لكن عبارة « طقس قبيح » ربما لأسباب صوتية، هى عبارة غير مقبولة، فالكلمة إذن تغير « مضادها » وتقبل مضادا لها كلمة « ردىء » (**) .

فليس مضاد الكلمة فى ذاته « الملائم »، ولكن مجمل الموقف التقابلى هو الذى يحدد.

فالصور التركيبية النحوية [أو صور المبنى] تعمل إذن وفقا لنفس النموذج الذى تعمل به الصور الدلالية [أو صور المعنى].

---

* الأمثلة التى أوردها المؤلف هى «طقس جميل» ، «وطقس ردىء » و «مدينة كبيرة» و «مدينة صغيرة» و«مدى بعيد ومدى قصير» وقد أوردنا بعض التعديلات تبعا لعادة الاستعمال اللغوى ، ولكى يكون النقاش العلمى الذى يجريه المؤلف مفيدا للقارئ العربى . «المترجم» .

** تحليل المؤلف ينطبق أيضا على الأمثلة العربية التى أوردناها ، فخفيف يقابلها ثقيل وطويلة يقابلها قصيرة ، لكنه لا يقال عقل ثقيل ولا يد قصيرة بمعنى شريفة فى مقابل طويلة بمعنى غير شريفة ، وقد اختارت كل كلمة «المضاد» المناسب لها فى المقام «المترجم» .

فالكلمة الانعطافية تفلت من القانون العام للتضاد والتقابل، وحتى لو أخذنا مثالا شائعا مثل « شعرات شقراء » فإنه سيحتفظ ببعض الفعالية، ولسوف يحتفظ بها ما دامت لا توجد فى اللغة تعبيرات مثل: « شعرات زرقاء » ؛ لكى تكون مضادة لها، فالشقرة إذن سوف تتحول إلى معنى جذرى ولن تعود لونا قابلا للتغير وإنما ستصبح لونا أساسيا للشعر، وانتهاك التركيب حين استبعد كل المضادات، أصبح هو « المسند» الوحيد لمسند سوف يتوحد معه فى النهاية تبعا لمعادلة: الشعر = الشقرة وتلك معادلة تنتمى إلى حقل الدلالة الشعرية وتكتسب منه شرعيتها.

ومع ذلك فهناك فرق بين الصور التركيبية والصور الدلالية، فالتعبير اللاملائم ليس له تعبير مقابل، فالرائحة السوداء لا مقابل لها لأن الرائحة البيضاء لا وجود لها، لكن الأمر فيما يبدو ليس هو إياه فيما يخص القلب. فمقابله له وجود. وهو التعبير العادى [الذى لا قلب فيه] فماذا يمكن أن نصنع تجاه هذا الاعتراض ؟

هناك إجابتان ممكنتان، وتبعا للأولى يكون التقابل متضمنا ؛ لأنه كامن وينزع إلى إعادة إنتاج شكل التعبير الذى يكمن داخله، وتلك فرضية تعتمد على حقائق ثابتة لدى المدرسة التعبيرية اللغوية النفسية [1] ، أما الإجابة الثانية فتعتمد على النموذج التحويلى الذى يرى أن النفى (التقابل أو التضاد) المعجمى أو التركيبى هو تحويل ، فإذا كان المتكلم يريد أن يغير موقع الصفة فإن عليه أن يقوم بعملية تحويلية ثانية، وهنا يبين التعبيريون أن إجراء عمليتين تحويليتين أكثر صعوبة من إجراء عملية واحدة [2] .

ومن هنا فإن النفى (التضاد) لم يعد مستحيلا، لكنه صعب فقط، وذلك الفرق بين الاستحالة والصعوبة يؤكده الحدس الذى يرينا أن الصورة التركيبية النحوية أقل طاقة شعرية من الصورة الدلالية، وأن « القلب » أقل من «اللاملاءمة». وهو يضع فى الاعتبار أيضا هذه الظاهرة التى تؤكدها النصوص،

(١) مثل «ظاهرة المناخ» التى درسها «سيلى» و «كوب» j,educ. psychol. 28, 1957

(2) C. F. Miller . "Quelque etudes psychologiques de la grammaire" langages. 16. 1969

وهى أن القلب فى الصفة يأتى – بصفة عامة – مزدوجا مع مجاوزة دلالية مثل « سوداء ريح » حيث تجمع الصفة فى وقت واحد اللاملاءمة والقلب.

وهكذا فإن الفرق بين نمطى الصورة، فضلا عن كونه يدفع اعتراضا عن النظرية ، يعود ليؤكدها .

إن القلب النعتى [التقديم والتأخير] ليس إلا شكلا ضعيفا من « أشكال الصورة » لكنه قابل لأن يأخذ حيزا أقوى. ونحن نستطيع أن نقيس فعاليته هنا– كما هو شأننا فى التحليل دائما – من خلال مقارنته مع شكله الطبيعى [دون قلب] .

إن بيت أبوللونير :

تحت قنطرة ميرابو يجرى السين

لا يدين بشاعريته فقط لمجرد القلب [التقديم والتأخير] ولكنه يفقد بالتأكيد شيئا إذا عاد إلى الترتيب الطبيعى :

يجرى السين تحت قنطرة ميرابو.

وهناك مثال أكثر ظهورا يزودنا به عنوان رواية فتزجرالد Tender is the night « **الحنان هو الليل** »، ويكفى أن نعيد العبارة إلى الترتيب الطبيعى « **الليل هو الحنان** » ؛ لكى تتضاءل على المستوى التصويرى. ومرة أخرى نقول إن الترتيب الطبيعى قابل للتضاد، والترتيب غير الطبيعى قابل له، وعبارة: « **الحنان ليس هو الليل** » ليست بالتأكيد من الناحية التركيبية أصح من عبارة : « تحت قنطرة ميرابو لا يجرى السين ».

إن صور القلب ليست إلا واحدة من أنماط الانعطاف [الانحراف] التركيبى المختلفة التى ليس هنا مجال حصرها، فذلك يستلزم مجلدا كاملا، ولقد اقترح شومسكى تصنيفا لها فى ثلاثة أنواع ، النوعان الأول والثانى منها تركيبيان ، وهى :

١– انتهاك الطبقة المعجمية .

٢– الصراع مع ملمح ينتمى إلى طبقة صغرى محددة تدخل تحت الطبقة الرئيسة.

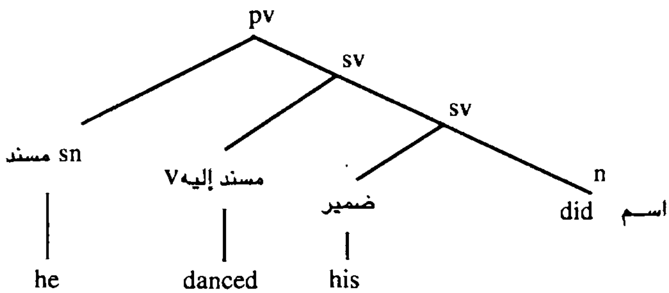
٣- الصراع مع ملمح انتقائى .

ولنأخذ مثلا مشهورا يبدو أنه ينتمى للنوع الأول من هذا التقسيم وهو بيت شعرى لكومنجز Cummings

he Sang his didn't he danced his did.

والعبارة الثانية يمكن أن تترجم إلي: **«لقد رقص فَعَلَهُ»** بصيغة الفعل الماضى المسند إلى ضمير الملكية الغائب ؛ لكى تحافظ العبارة على درجة خروجها التركيبية فى الأصل، فإن كلمة « فعله » هى فعل فمن ثم فهى غير قادرة على أن تملأ وظيفتها الطبيعية من الالتحاق بضمير الملكية الذى يحدده السياق، والذى هو من شأن الاسم، وإذن فإن الكلمة التى معناها هنا « فعل » تريد أن تكون فى وقت واحد اسما وفعلا وذلك مستحيل، ولو أتينا بمقابل العبارة أو نفيها فقلنا : **«هو لم يرقص فَعَلَهُ»** لتولدت معنا نفس الظاهرة فى الخروج على القواعد .

إن هذا البيت يستشهد به غالبا كمثال على أقصى درجات الخروج على القواعد، ومع ذلك فهو يحتفظ بأساس بنائى سليم ، فيمكن التعرف فيه على المسند والمسند إليه والمكمل. والنحو التوليدى يمكن أن يقدم وصفه البنائى على النحو التالى :



وعلى عكس ذلك ما نجده عند مالارميه حيث نجد عبارات كثيرة ليس لها أى بناء لقاعدة متماسكة ، وغالبا ما يستحيل أن ندرك بأى كلمة تتعلق كلمة ما، وما هو المسند إليه وما هو المسند. مثل قوله :

فجوة هائلة محمولة بين أكوام الضباب
خلال الريح النزق للكلمات التى لم تقل
العدم إلى ذلك الرجل الممسوخ قديما

إن البيتين الأولين يشكلان لونا من البدل المسبق أى: إسنادا ثانويا، لكن أحدا لا يستطيع أن يقرر إن كانت له علاقة بالعدم أو بذلك الرجل ، وكيف يمكن إذن أن ننفى [أو نثبت] مسندا إذا لم نعرف المسند إليه؟

إن الرغبة المضادة لقواعد التركيب عند مالارميه تتجسد بصورة شديدة الوضوح من خلال طريقته فى إهمال « علامات الترقيم »، وهى طريقة لم تكن معروفة قبل أبوللونير، ونحن نعلم أن هذه الطريقة هى الدرب الذى يسير عليه معظم الشعر المعاصر، ونتيجة لغياب وسيلة بنائية تركيبية كعلامات الترقيم فإن كثيرا من القصائد المعاصرة تبدو وكأنها مجرد قوائم لكلمات ترص، حيث تختفى ملامح الوظيفة الإسنادية وفى نفس الوقت يستحيل تصور التركيب المقابل أو المناقض، وإذا أخذت هذه الشريحة التركيبية من الشعر المعاصر فينبغى ألاَّ ينظر إليها لا على أنها نمط ولا على أنها نزوة، ولكن على أنها سياق تصويرى لنفى النفى [أو لاستبعاد النقيض] فالكلمة تتأكد على أنها ذات دلالة شمولية، وتتقدم على أنها معنى مطلق وعلى أنها: « المعنى الأكثر صفاء » الذى يهبه الشعر لكلمات اللغة، أكثر صفاء ؛ لأنه صفى من ظل « النقيض » الذى يعلق دائما بالكلمة فى الاستعمال العادى .

* * * *

يمكن لنا الآن أن نقترب من المستوى الصوتى الذى اعتقد الشعر لأزمان طويلة أنه توجد فيه خاصيته الوحيدة .

إن « الوزن » يبدو فى النظرة الأولى مجرد تغطية بنائية بسيطة، أو زينة للخطاب تضاف إليه دون أن تغير منه، أى: أن الشعر = نثر + موسيقى، وهذا الظن لا يمكن أن يكون كله وهما، وينبغى أن يناقش كل احتمال، فمن الممكن أن تكون الملامح الصوتية التى تحدد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة،

ومن الممكن أيضا أن يكون التكرار [للوحدات الصوتية] قادرا على خلق نوع من فعالية « التخدير المغناطيسى » "hypnose" وهو تخدير ملائم للحالة الشعرية عند المتلقى ، لكن ما أظهره التحليل أيضا هو أنه توجد أيضا نزعة « اللابنائية » فى هاتين الأداتين الجوهريتين : البحر والقافية [١].

إن معركة « هرنانى » بدأت بهذا البيت :

أتراه هو قد جاء ؟ ها هو السلم

المسروق .....

ومن وجهة نظر « الباروكيين » فلم يكونوا مخطئين عندما توقفوا أمام هذا « التضمين الجسور ».(*) والذى بدأت معه فى الواقع الحداثة الشعرية، وتطور «البيت الشعرى » فى الواقع، وكذلك تطور الجماليات، يظهر ذلك ، فهناك دائما تطور فى نفس الاتجاه، وهو اتساع درجة انفصال التوازى وقوته بين العبارة الشعرية والعبارة النحوية .

وكان الشعر الكلاسيكى يجهد لإحداث التوازى بين « البيت » والعبارة، وكان الوقف العروضى [فى آخر البيت] دائما يفصل بين مجموعات تركيبية متلاحمة، جمل بمتعلقاتها وأدواتها، والتضمين الذى كان نادرا، ومدانا (كما يقول بواللو) لم يكن إلا وسيلة للتركيز ترصد كما هى ، ومع الشعر المعاصر أصبح هو القاعدة، ومع ذلك فإن الوقف العروضى لم يفقد قيمته التركيبية، فهو يفصل ما ينبغى أن يفصل، والصفة تعطينا هنا مثالا خاصا، فالوقف وحده (**) هو الذى يميزها عن الصفة المقدمة أو المؤخرة، وهى من ثم غير مدينة فى وظيفتها التطابقية إلا فى التصاقها الآنى بالاسم الذى تحدده، فصراع الوزن-التركيب يؤثر كعامل فى فك البناء التركيبى، وفى نفس اللحظة، كما سنرى، فإن

---

(١) انظر «بناء لغة الشعر» الفصل الثالث .

* يتمثل التضمين فى انتهاء البيت الشعرى بموصوف ، توجد صفته فى البيت الثانى ، وقد أشرنا خلال ترجمة «بناء لغة الشعر» إلى أبعاد هذه الظاهرة وتطورها فى الشعر العربى ، انظر ، ترجمتنا العربية «الباب الثانى» .

** يقترب من هذا موقف البلاغيين والنحاة العرب فى الحديث عما يسمى بالصفة المقطوعة .

لعبة مبدأ النفى والنقيض تتوقف، فعندما تتصل الصفة بالموصوف فيقال: «سلم مسروق » فإن نقيضها هو « سلم غير مسروق » لكن عندما يدخل التضمين فيوجد كل منهما فى بيت، فإن « سلم / مسروق / » ليس له نقيض أو مقابل .

وإذا قبلنا أن يكون المتكلم الضمنى يخضع تلقائيا لقواعد اللغة، فإنه لا يستطيع أن ينتج نعتا مقطوعا عن منعوته بفاصل الوقف ، وقد يعترض « بأننا تعودنا أن نتابع البحث عن المفعول له للفعل المتعدى فى السطر التالى للفعل، بل إننا أحيانا ما نبحث فى السطر التالى عن جزء من الكلمة ذاتها » (١) لكن القضيةموقع الكلمة فى السطر والكتابة ليست هى نفس قضيتنا، ففى النثر ، الانتقال إلى السطر فى موقف ما، هو أمر واجب من الناحية المادية، ومن هنا فليست له قيمة الوقف ، إن هذا السلوك يكتسب قيمة لغوية فقط عندما لا تكون هناك ضرورات مادية (نهاية وحدة تركيبية أو وحدة دلالية). وفى الشعر لا يتم اللجوء إلى أول السطر من خلال قوانين وضرورات مادية (مثل: نهاية الوحدة التركيبية أو الدلالية) ومن هنا فإن الانتقال عندما يحدث يحمل معنى لغويا، وهذا المعنى ليس هو المعنى العادى لنهاية الوحدة. إنه ليس جوهر الامتداد الكتابى هو الذى توقف، ولكنه «الخطاب» وقد توقف حيث لا تلزمه ضرورة بذلك.

وينبغى أن نعتقد بفعالية هذه الوسيلة من الناحية الشعرية، مادامت ميراثا توسعت فيه قواعد نظم الشعر الحديث، إن التفكك التركيبى هو الملمح الوحيد الذى يسمح اليوم بالتعرف على الشعر الحر من اللاشعر، ولقد استطعنا أن نظهر-من خلال مثال-أن أكثر الجمل نثرية يمكن أن يبلغ من خلال هذه الوسيلة وحدها درجة ما من درجات الشعر (*) ويمكن أن نلاحظ أن التفكيك فى هذا المثال لم يكن إلا ضعيفا، ونستطيع أن نزود الجرعة قليلا فيكون لدينا شىء على النحو التالى :

---

(1) Delas et Filliolet . Languisuique et poetique. p. 170 .

(*) انظر بناء لغة الشعر ص ٩٦ (من ترجمتنا العربية ، الطبعة الأولى) .

أمس على الطريق

الزراعى

سيارة منطلقة

بسرعة مائة كيلو فى

الساعة

اصطدمت بـ

ركابها الأربعة لقوا

مصرعهم.

إننا يمكن بالتأكيد أن نكتب نفيا لهذا النص [نقيضه ومقابله]، لكن لابد أولا أن نعيد كتابته على أسطر عادية أى: أن نعيد تنظيمه، أى: نعبر فى الواقع إلى نص آخر.

ما هو التجانس الصوتى ؟ لماذا القافية ؟ ألأن الأذن تطرب للتكرار ؟ هل لتأكيد تخوم البيت الشعرى؟ ألأن هذا موضع مناسب للتوازن؟ إن أيا من هذه التفسيرات لا يضع فى الاعتبار هذه الحقيقة التاريخية المتمثلة فى الحظر شبه الإجماعى للقافية النحوية، التى كان يمكن التسامح فيها حتى عصر «دى بلاى» الذى يشكل أحيانا قافية نحوية قائمة على علاقة الجمع (*) فى مثل قوله :

إنها الليالى فى حدائقها المتراكمات

فى البياض الشديد الروعة للنجوم المتجولة

ولكى تدخل إلى الكهوف العميقة

حيث يقيم النهار، تقص خصلاتها السوداوات المتفرقات

وبدءا من القرن السابع عشر فإن القافية النحوية أصبحت محظورة، دون أن يقدم أى تفسير لسبب ذلك.

---

* القافية فى النص الفرنسى قائمة على ضمير الغائب فى الفعل غير التام ، ولو ترجمت إلى العربية على هذا النحو لفقد المثال دلالته فى وجود قافية نحوية ، وقد حولنا القافية إلى جمع مؤنث سالم مع المحافظة على جوهر النص وحرفيته ، لكى يتضح مغزى التمثيل «المترجم» .

إذن ما الملمح التفريقى بين القافية النحوية والقافية المعجمية؟ إنه لا يوجد إلا فرق واحد، فى الحالة الأولى تعكس المطابقة الصوتية مطابقة دلالية، فالمجانسة الصوتية تغطى مجانسة دلالية، وفى الحالة الثانية يحدث العكس، ففى مقابل مجمل الدوال توجد المدلولات المختلفة، وإذا كانت اقتصاديات البيانات قد فرضت على اللغة توازيا اعتباطيا بين كل دال ومدلول مقابل له، فإنه يبقى أن المتكلم لديه نزوع إلى التعليل وهو ما دعاه «بالى» «الغريزة الاشتقاقية» [1] فالدوال المتشابهة توجد بها مدلولات متشابهة، وذلك ما لاحظه دى سوسير وحتى جاكوبسون : « إن توازى الصوت يفرض دون شك توازيا دلاليا» [2]. والحقيقة أن جاكوبسون ذهب بعيدا جدا، ففى الاستعمال العادى للغة، يظل الدال ناقلا [لمدلول معين] ويتعود المتكلم على أن يهمل فكرة التوازى الصوتى جزئيا أو كليا، فأى متحدث عادى للغة لا يقيم علاقة مطابقة دلالية بين كلمتين مثل « عين الإنسان» وعين الماء [*]، لكن الشعر يملك بالتحديد من ملامحه الملائمة ملامح تضخيم الدال [وتوسعة احتمالاته]، ومن خلال بنائه الداخلى تفقد الطبقة الصوتية وظيفتها الشفافة، (الناقلة لفحوى مدلول معين) وتجد فى الوقت نفسه وظيفتها فى الدلالة (الخام) الصافية، والقافية من خلال موقعها المتميز فى آخر البيت، والتناغم الصوتى الذى تحتوى عليه تفرض على المتلقى تشابهات صوتية، والتوازى الصوتى المعنوى يعيد البحث من خلال ذلك عن شرعيته القائمة على أن ما يتشابه صوتا يتشابه معنى، والقافية النحوية تقوم على أساس هذا التوازى، والقافية المعجمية عكس ذلك، تأخذ الأساس المضاد، فهنا مدلولات مختلفة، ترتبط بدوال متشابهة، ومن هنا يوضع مبدأ « النقيض» فى تحد.

---

(1) Traite .. 1, p 32.

(2) Essais... , p. 235.

* المثال الذى طرحه المؤلف فى الفرنسية هو la biere وتحمل معنيين هما «البيرة والنعش» وهو ينتمى إلى ما يسمى فى العربية بالمشترك اللفظى وقد اخترنا المثال الذى تتحقق من خلاله فكرة المؤلف «المترجم».

وإلى هذه الظاهرة من تأثر المعنى بظلال الصوت، عالج جاكوبسون ظاهرة الجناس من خلال تناول مثاله « مخلوف المخيف» (*) : «كانت هنالك فتاة تتحدث دائما عن « مخلوف المخيف». «لكن لماذا هو مخيف؟ »: لأننى أكرهه» لكن لماذا لا تقولين: المزعج، غير المحتمل، السمج، الرذل؟» لا أدرى لماذا لكن. « المخيف» تناسبه أكثر. والفتاة بالتأكيد اختارت هذا دون أن توضح وظيفة الجناس فى السياق الشعرى [1]. وفى رأى جاكوبسون، أن هدف التركيب.. هو التركيز على « الرسالة » لصالح جوهرها، ويمكن أن نطرح فرضا آخر، فبدلا من اختبار مترادفات « مخيف» يمكن أن نجرب وضع الصفات المضادة : مثل رائع، ورقيق، ومحبوب. . إلخ، فإنه لن يتحقق فى أى واحدة منها التجانس الصوتى ولا شك أنه لا توجد قاعدة لغوية تمنع تحقق التجانس الصوتى لموصوف واحد مع صفتين متضادتين، لكن يبدو أن اللغة لديها نزوع لأن تتلافى ذلك، ربما لكى تتلافى خاطر اللبس، وأيا ما كان الأمر فإنه فى الحالة التى تشغلنا، يفقد مثال « مخلوف رائع» قيمة المجانسة التى يكتسبها المثال المضاد له. وانطلاقا من هذه الحقيقة يختل التوازن بين المثال ونفيه. والعلاقة بين المثالين تؤكد وجود نوع من المساندة الصوتية حرم المثال الثانى منها، «مخلوف» لا يمكن أن يكون «رائعا» بقدر ما هو مخيف، لوجود العلاقة الصوتية بين طرفى الإسناد فى إحدى الجملتين دون الأخرى.

ومع النفى النحوى يبدو اختلال التوازن أكثر وضوحا، ففى جملة «مخلوف ليس مخيفا» ينفى المدلول ما يؤكد الدال، والتعبيران لم يعودا متعادلين، فأحدهما يؤكد على العلاقة بين وجهى المدلول والدال، فى حين أن التعبير المنفى يؤكد على المدلول الذى يذهب الدال فى اتجاه مضاد له.

هناك فارق هام يبدو، مع ذلك، بين هذه الصورة، ومجمل الصور الأخرى التى لاحظناها من قبل. هنا، « النفى» فى الواقع ليس ممنوعا، وهو لا يمثل أى

---

* المثال فى الفرنسية هو الفريد المخيف L'affreux Alfred وقد تحقق فيه هناك التجانس الصوتى، وقد ترجمناه بما يحقق الهدف فى العربية .

(1) Essais.. p. 219 .

درجة من درجات الخروج على القواعد، ومن الناحية النظرية يبدو قابلا للإنتاج، ولكنه، حتى لو أنتج، لا يكون له «ثقل»، ويمكن أن يقال: إنه ليست له نفس «قوة» التعبير الذى نفاه. وفكرة القوة التى تمنح لملفوظ ما، هى ملمح لغوى تقليدى تقره القواعد، ويسمى: «التركيز التأكيدى» أو «المغالاة»، إن جملة مثل « إن بيير هو الذى جاء» لا يمكن أن تنفى إلا من خلال تعبير مماثل فى القوة، وليس من خلال تعبير بسيط مثل «بيير لم يجئ» ومن نفس المنطلق يمكن أن نظن أن النفى إذا فقد القوة التجنيسية، فلن تصبح له نفس قوة الجمل التى نفاها، ويمكن فى هذه الحالة أن نقول: إنه إذا ظل النفى ممكنا فإنه مع ذلك فقد قوته النفيية.

ولنأخذ الآن مثالا شعريا حقيقيا (وينبغى أن نتذكر أن مثال جاكوبسون لم يكن مثالا شعريا) وليكن بيت «فكتورهيجو» :

عطر طرى ينبعث من باقات الزنبق

Un frais Parfum sortait des

touffes d'asphodeles

فالتركيب النعتى « عطر طرى» Frais parfum، يحتفظ بثلاث صور على ثلاثة مستويات مختلفة : دلالية (عدم الملاءمة) ونحوية (القلب) وأخيراصوتية (التجانس) وهذه الأخيرة تشكل من خلال التقابل فى المرايا بين أكثر من صوت فى البيت الواحد(*)، والتوافق الصوتى يقدم هنا مرة أخرى سندا للتوافق المعنوى، ويكون التجانس مثالا لرمز حوار القوانين Diagramatique، حيث تنعكس على علاقات الدوال، علاقات المدلولات. أى: أنه فى الشعر، إذا كان الدال يترك ظله على التواجد، فإن ذلك لا يعود إليه، إنه لا يفعل إلا أن يرسلنا إلى المدلول، وذلك يؤكد البناء من بعض الزوايا. لكن هذا التناول الصوتى للعلاقة، لن يكون له كبير فائدة، إلا إذا كان يتضاد مع شىء آخر، مع الجانب المنفى، الذى ينذر فى حالتنا بأنه غير قادر على تحقيق التضاد بدوره. وأيا كان المقابل المعجمى لطرى أو

* حرصنا على أن تكون الصيغة «تعكس الخاصة الجوهرية للصيغة الأصلية frais parfum ، مع وجود فروق طفيفة فى عدد الأصوات المتماثلة .

لندىٍّ ، ولنقل: فاتر أو ذابل، فإن المسألة الرئيسة تكمن فى أن التجانس فُقد، فإذا قلنا: عطر ليس بذابل، أوليس بفاتر فهى ليست مثل «عطر طرى» ؛ لأن التراكيب الأولى فقد المدلول فيها مساندة الدال .

أما فيما يتصل بالنفى النحوى فإنه يفرق من حيث المعنى بين العناصر التى توحدت من حيث الصوت ، فعندما تقول: هو عطر ليس بطرى ؛ يتصادم المدلول مع الدال، ومن هنا ينقطع ذلك التوازن الذى تتمسك الجملة غير الشعرية بوجوده بين ما تنفيه وما تثبته.

ومن هنا يجد قانون حظر القافية النحوية تفسيره، ذلك أنه فى هذه الحالة يحدث التماثل الصوتى للقافيتين المتعاقبتين، من خلال التضاد بين كل منهما والأخرى، ولنأخذ مثال القافية فى قصيدة «دى بلاى» التى أشرنا إليها فى قافيتى « المتراكمات»و «المتفرقات» ولنعتبر أن الدوال هنا هى الألف والتاء (علامة جمع المؤنث) (*)، ولنفترض للتبسيط أن «الدال» المعبر عن جمع المؤنث يقابله «الدال» المعبر عن جمع المذكر، ومن هنا فإن «المتراكمات» و«المتفرقات» حين تكون مقابلاتها هى «المتراكمون» و«المتفرقون» وهى مقابلات تحتفظ فيما بينها أيضا بنفس التماثل الصوتى الذى احتفظت به القافية، وظاهرة التجانس سوف تلعب دورا فى الحالتين، وسوف تختفى هنا حالة عدم التوازن التى توجد فى حالة القافية المعجمية.

والسبب فى الفرق بين نمطى القافية بدهى، فالصدفة وحدها هى التى توجد التماثل بين لفظى القافية (فى القافية المعجمية) ومن هنا فإننا لا نتوقع أن نجد تماثلا أيضا بين مقابلاتهما إلا من باب الاستثناء. وعلى العكس من ذلك فإن القافية النحوية تجمع كلمتين تنتهيان بنفس العلامة، وإذن فالأمر هنا ليس

---

* القافية فى النص الفرنسى تكمن بين الفعلين amassaiut/chassait وهما فى الصيغة الماضى التام ، وقد اعتبر المؤلف «الدوال» هى ait التى تدل على صيغة الزمن الماضى ، واعتبر المقابل لها هى لواحق فعل المستقبل Ront ونظرا لعدم وجود هاتين الصيغتين فى العربية ، فقد عدلنا المثال إلى لواحق جمع المؤنث السالم ، التى سنقابلها بلواحق جمع المذكر السالم .

أمر تشابه بل تطابق، وهذا التطابق بالتأكيد يوجد أيضا فى العلامة التى تنتهى بها الكلمات المتقابلة.

هنالك ظاهرة أخرى ذات دلالة فى تطور القافية الفرنسية وهى ظاهرة القافية الفئوية La rime categorielle وهى القوافى التى تتم بين كلمات تنتمى إلى شريحة واحدة من الخطاب، وهى فى حالتنا مجرد اتجاه وليست قاعدة،لكن هذا الاتجاه عندما يتكرر، فلابد أن نبحث عن التعليل. وعلى قدر علمى، فلم يثر أحد من علماء الشعرية التساؤل حول هذه الظاهرة.

لقد اكتفى جاكوبسون بالإشارة إلى ملاءمة السمات الفئوية وكتب : « إن القافية ينبغى أن تكون نحوية أو مضادة للنحوية، أما القافية المخالفة للقواعد grammaticale فهى خلافا لمبدأ العلاقة بين الصوت والبناء النحوى[١]، تنتمى، ككل ظواهر المخالفة، إلى علل الكلام[٢].

لكننا كما نرى هنا، تتساوى القافية الفئوية والمضادة للفئوية، وهنا تكمن نقطة فى النموذج الذى يطرحه جاكوبسون، فما يطرحه على أنه « معادل» يتضمن فى الواقع كلا من «المتطابق» و «المتضاد»، وإذن فالقافية لا يمكن أن تحدد إلا من خلال النمط الفئوى أوالمضاد للفئوى، ومبدأ «المعادلة» أقوى مما ينبغى وهذا هو سر ضعفه هنا.

إن التساوى الذى وضعه جاكوبسون بين نمطى القافية يتناقض مع ما كان قد أكده هوبكنز : « يوجد عنصران جماليان للقافية تخلعهما على النفس، تشابه أو تطابق الصوت، واختلاف أو تضاد المعنى» وهى حقيقة أكدتها دراسات التعاقبية الزمنية اللغوية Diachronie، والشعر يتجه فى وقت واحد إلى القافية الغنية والقافية غير الفئوية، وهنا مرة أخرى فإن من يرفض أن يرى فى هذا الاتجاه المزدوج إشارة بسيطة إلى سياق ما للكلام، فإنه يجب أن يبحث عن تفسير آخر لهذه الظاهرة الشعرية، وما طرحناه هنا جدير بأن يجد مكانه المتلاحم داخل النظرية.

---

(١) ينبغى أن يفهم من «القافية النحوية» هنا ، ما أطلقنا عليه نحن القافية الفئوية .

(2) Essais ... , p. 234 .

ينبغى أن نتذكر هنا أن القافية يمكن أن تعد «انعطافا» من زاوية أنها تجسد، تحقيقا لمبدأ التوازى، تشابها معنويا لا وجود له، فالواقع أنه لا يوجد بين «شقيقتى» و «وردتى» ولا بين « الحريق» و«العميق» أيةعلاقة معنوية، وإذا لم تكن (الخاصة المشتركة) بالتحديد هى التى تحتوى «الفئة» فبين اسمين يوجد الجوهر والاسمية، وبين صفتين يوجد «المجال الخاص» وبين فعلين يوجد «الادعاء»، فإن مبدأ «التوازى» لا يتعرض تماما للتحدى فى حالة القافية الفئوية، فبين كلمتى القافية يظل هناك ملمح معنوى مشترك، وهو من هذه الناحية قابل للتضاد، وعلى العكس من ذلك فى القافية غير الفئوية، يلغى هذا الحد الأدنى من الاشتراك ولا يبقى شىء يتعلق به التضاد.

ويمكن تفسير الرمزية الصوتية من خلال نفس النموذج، وهى بالتأكيد فى حالة وجودها تشكل عاملا شعريا مستقلا، إن الشعر يديره منطق، بنفس القدر الذى يخضع فيه الرمز الأيقونى أو الرمز المشع Le signe iconique (*) لنفس المنطق ما دام يلغى أو يضعف الحرفية الجذرية الذى يفرضها مبدأ علاقة الوجهين الدال والمدلول، لكن النموذج يسمح أن تناط به فعالية إضافية، مادامت المصادفة وحدها هى مصدر التشابه الداخلى فى الرمز، فإن مضاده لا يملك إلا فرصة ضئيلة ؛ لكى يتحقق له نفس التشابه، ومن هنا فإنه من جديد يتحقق عدم التوازن بين الوحدتين المتضادتين. من خلال تقابل رمز التشابه فيه معلل، برمز التشابه فيه قائم على الصدفة ، ومن هذا المعنى يمكن أن يقال: إن الأول ليس له مضاد،ولنبين هذا من خلال مثال. وهذا النص له طابع خاص بين النصوص التى نعالجها ؛ لأن طريقة طباعة «الدال» سوف تكون متوائمة مع «المدلول»، وسوف يقوم التشابه على طريقة لاتقبل المناقشة من خلال طريقة الكتابة،والنص من قصيدة حول «القنبلة النووية» [1] :

* Le signe iconique الرمز الأيقونى ، أو الرمز المشع مرتبط بالتعبير الدينى «الأيقونة» وهى المرسومات الدينية على الخشب والأحجار، وما تحمله من دلالة بعيدة عن النقوش تتجاوز به مجرد دلالتها المباشرة «الترجم» .

(١) قصيدة القنبلة: ج. جورسو.

أنا

(و

ر

ق

ة

س

ق

ط

ت)

واحد

أنا

لا شيء

فالمنطق الدافع داخل القصيدة يتحقق من خلال التشابه بين المعنى وطريقة الكتابة من أعلى إلى أسفل، والمدلول-وهو سقوط ورقة شجرة-يعبر عنه من خلال الجملة الموضوعة بين قوسين، والدافع هنا كتب على طريقة الرسم البيانى مادامت العلاقة بين الدوال مطابقة للعلاقة بين المدلولات. وإذن فهذا التطابق يمكن أن يؤخذ دليلا مضادا فى حالة النفى للعبارة نفسها إذا كتب بنفس الطريقة، والعلاقة تكون ملغاة، إذا قنع بكتابة العبارة بالطريقة الأفقية وفقا لعاداتنا اللغوية، وفى الحالتين ينقطع التوازن بين العبارتين «ورقة سقطت» و«ورقة لم تسقط» ومن هنا تفقد العبارة قوة النفى.

ومن مجمل صور الدوال التى تحدثنا عنها، هنالك سياق للنظم قابل للتصور، إذا نحن فسرنا لعبة مبدأ [النقيض] فى إطار المعنى النفسى اللغوى على أنها تقدم بدرجة أو بأخرى سهولة كبرى للمتلقى للإنتاج، النقيض مقياس زمنى لرد فعل الإجابة المضادة، تبعا لكون الكلمات متجانسة أم لا، كل هذا يسمح باختبار الفرضية القائلة: بأن النقيض أكثر صعوبة فى التجانس الصوتى فى الحالات المقابلة.

بقيت نقطة ينبغي تحديدها، إن مجمل هذه الصور الصوتية، ليست مهمتها أن تمنع تصور النقيض، ولكن كما قلنا: أن تضايقه وأن تضعفه،فهى إذن من الناحية الشعرية، صور أقل قوة من الصور السيمانتيكية الدلالية، غير أن النموذج لابد أن يظهر قدرته على أن يضع فى الاعتبار العناصر الأخرى، مادامت توجد هناك من ناحية أبيات بُنيت بناء جيدا من الناحية الصوتية وتظل الشعرية مع ذلك ضعيفة فيها أو منعدمة vers de mirlition(*)، ومن ناحية أخرى أظهر الشعر أنه يمكن أن يعتمد على مثل هذه الظاهرة وأن يتجاوزها.

وليس من السهل أن يجد المرء داخل النصوص الشعرية شيئًا تظهر فيه الشعرية بحدة مثلما تظهر فى بعض عبارات رامبو « النثرية» :

سوف أنحى عن السماء اللازورد الأزرق المشوب بالسواد
وأرى شرارة من ذهب من ضياء الطبيعة

ومع ذلك، فجوهر الشعر هو فى طريقة البناء الشعرى، والعودة المحكمة إلى نفس البناء الصوتى، وهو ما يعنى: أنه يلعب دوره الأساسى حول المحور التركيبى، أى: على مستوى النص كما سنرى، وهو الذى سيأخذ على عاتقه توضيح الملاءمة الشعرية الرئيسة.

* * * *

والخلاصة، أنه فى اللغة، كما يقول دى سوسير: لاتوجد إلا الفروق. فهنالك مبدأ تركيبى هو أن «اللاشعر» يؤكد، والشعر يعارض، ومن خلال إستراتيجية الانعطاف، يوقف تحقق فكرة الفروق، ويمنع تجسد النفى، وهو يعيد اللغة إذن إلى صورتها الوضعية الإيجابية. فى داخل اللغة لاتملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها، وهى لاتتحدد إلا على أنها «الأخرى» بالنسبة «للأخرى» .

(*) مصطلح فرنسى يطلق على الشعر الردىء ولا يكاد يقابله فى العربية المعاصرة إلا «الشعر الحلمنتيشى» المترجم .

فى اللغة الشعرية يبدو الأمر على العكس، فالكلمات وقد تحررت من كل مضاداتها ومقابلاتها،تجد من جديد هويتها ذاتها، وفى نفس اللحظة تجد «كليتها» الدلالية المشعة، فكلمة «أخضر» لم تعد تعنى «غير أحمر» لكنها تعنى فقط: صفاء وروعة «الخضرة»، فالشعر هو الرمز المطلق والمدلول المبهر.

بقى أن نتساءل، كيف يتشكل أمام المتلقى، هذا الفرق بين هذين النمطين من البناء فى اللغة، إن البحث يغير المنظور هنا، إنه يتجاوز البناء إلى الوظيفة، لكن ينبغى أن نتنبه إلى أن التحليلين غير متعارضين، فالتحليل البنائى، يُقصد لذاته، والخريطة التى تتحرك من الانعطاف-إلى الكلية تبقى مستقلة عن التفسير الوظيفى الذى سوف نحاول الآن التعرض له.

الباب الثالث

المعنى الشعرى

المعنى الشعرى

«من يفهم ما أقول ؟(*)»

هذا هو السؤال الشعرى الوحيد الملائم، لأن الشعر هو «لغة» واللغة لا تُعد كذلك إلا إذا كانت تعنى، أوتقول، لكن هذا السؤال يمكن أن يكون هو نفسه موضوعًا لسؤال آخر، هو : ما معنى يفهم؟ هل هو : يلتقط المعنى؟ هذا التحديد يقوم على فرضية نابعة من تشكيله ذاته، فقولنا: «المعنى» يفترض وجود وحدة لما يسمى بالمعنى، ويقبل، دون أن نصرح بذلك، أن هنالك نمطا واحدا للمعنى، ونموذجا واحدا للمقدرة على الاستيعاب، وهذه الفرضية الأولية هى التى ينبغى أن يبدأ التحليل بمناقشتها.

من وجهة النظر البنائية، هنالك فرق تم إلقاء الضوء عليه، فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتى تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التى تربطه بنقيضه،وهى الصلات التى يتشكل منها مستوى اللغة، والتى تجسد مستوى «اللاشعرية» فى الخطاب.

فالمعنى الشعرى كلِّى ولا مقابل أو مضاد له، ويبقَى أن نتساءل: كيف يترجم وظيفيا هذا الفارق البنيوى، من وجهة نظر المتلقى الذى يتعامل شعريا مع اللغة؟، وعند هذه النقطة لابد أن نغير زاوية النظرة، فنعبر من اللغة الخالصة إلى اللغة النفسية، وأن نعبر من هذه الأخيرة إلى وجهة نظر مزدوجة وصفية وتوضيحية، وسنبدأ بالوصفية، أى: بالاقتراب الوصفى الفينومونولوجى للغة التى نعالجها.

(*) بيت من مقطوعة لرامبو يقول فيها: من يفهم ما أقول؟ ينبغى أن ينسل أو يطير! أيتها الفصول ، أيتها القصور!

والتحليل الذى سوف نطرحه يستند إلى فرضية ترى أن شعرية القصيدة هى ناتج معناها، ونحن أمام إحدى الفرضيات السابقة على التنظير لنظريتنا، لكن هذه الفرضية يمكن أن تتحول إلى بدهية، فالقصيدة لغة وهى إذن تعنى شيئًا، والدال ليس له هدف إلا أن يقودنا إلى المدلول، وكل شاعرية للدوال تقع فى اللامعقول؛ لأنها تسلب الرمز من مكونه الأساسى، ومع ذلك فإن هذه البدهية للدخول إلى اللغة تجد نفسها فى مأزق؛ لأن معيار المعنى هو القول: بإمكانية ترجمته إلى صيغة أخرى، واللغة الشعرية تنفر فى وقت واحد من الترجمة والهيمنة الذهنية.

فالترجمة هى أن تعطى للمنطوق « أ » منطوقًا آخر هو «ألف» معادلا له من الناحية الدلالية، سواء فى لغة أخرى أو فى صيغة أخرى من نفس اللغة. ونحن نعرف المشاكل التى تتعلق بذلك، ولكن أيا كانت المشاكل النظرية، فإنه يبقى مقبولا على نطاق واسع تطبيق الأمر، بين اللغة أو اللغات النثرية، وتبقى شبكة «عدم المطابقة» متفاوتة تبعا لنمط اللغة العلمية أو اليومية ، ولكن الأمر بالنسبة للإقرار بعدم التطابق بالنسبة لترجمة اللغة الشعرية ليس موضع خلاف.

وقبل أن نشرع فى الإجابة، ينبغى أن نحدد مصطلحات المشكلة، إذا كانت قابليةالترجمة هى معيار المعنى فهى مع ذلك ليست تعريف المعنى، وهنالك تصوران متقاسمان فى هذا الموضوع، المعنى كعلاقة بين الرمز والشيء أو كعلاقة بين الرمز والرمز، وقد قدم ب. رسيل B.Russel مثالا جيدًا للتصور الأول عندما كتب : إن أحدًا لا يمكن أن يفهم كلمة (البرتقال) إذا لم تكن لديه أولا تجربة غير لغوية عن البرتقال»[1].

وعلى هذا التصور رد جاكوبسون بأن كل شخص يستطيع أن يفهم هذه الكلمة إذا كان يعرف ماذا تعنى، وأنا شخصيا أنضم إلى التصور الأول، فأنا أظن أننى استخدمت طول حياتى كلمة «البرتقال» استخداما صحيحا دون أن أستحضر فى نفسى تعريفها، وأعيد ما قلته، إن الكلام يعنى: نقل التجربة لكن إذا

(1) Logical positivism, Rev. Int. Phil . 18, p. 3 .

أخذ المرء بتصور كهذا فلايمكن بنفس الدرجة أن ينكر فيما يبدو قيمة «التفسير» كمعيار للمعنى، لكن معنى الشعر يفلت من ذلك المعيار، إن له معنى ومع ذلك فهو غير خاضع للتفسير، وهذا التأكيد الأخير يعد جزءًا من التصور. وهناك داخل هذا التصور معنيان مختلفان، إذا كانت «س» تمثل منطوقا شعريا، فإن «ص»، إما أنها لايمكن أن تكون منطوقا شعريا، أو يمكن أن تكون لكنها لم تكن، والحالة الأولى تتجسد فى «الشعر المبهم» hermetique. فالانتقال من س ←── ص يبدو مستحيلا، إما لأن «ص» غير قابلة لأن تنتج عن أحد، أولأنها تتجزأ وفقا لمستلزمات مختلفة فى إنتاج منطوق دون أن ينتج عنها ما يتفق والعرف العام Le Comsensus وهذه هى حالة كثير من قصائد رامبو ومارلاميه[1]

إن مالارميه، كتب بنفسه حول أحد نصوصه يقول : «لقد استخلصت هذه السوناتا التى كنت قد حلمت بها مرة، من دراسة حول «الكلام»، وكنت أرى الأمر بالعكس، أريد أن أقول : إن المعنى، إذا كان هنالك معنى (وأنا على العكس أتعزى بفضل جرعة الشاعرية التى تقوى ما يبدو لى)، يثار من خلال التزاوج الداخلى للكلمات ذاتها، عندما نتركها تذهب مع الوشوشات مرات عديدة ؛ لكى تثير إحساسا سحريا [2] إلى حد ما».

ولنلتقط أن رأى مالارميه لم يرفض التعاون Co. occurrence بين المعنى الغائب والجرعة الشعرية الحاضرة، ويبقى أن نتساءل: أليس هذا المعنى مكونا من هذا «الإحساس السحرى» الذى أثاره الشاعر؟ هذا القلق الغريب المسمى عند فرويد: (unheimliche). وينبغى أن نخلص من خلال هذه التجربة السحرية

(١) انظر حول هذه النقطة تحليل تودورف: «أجناس الخطاب» ص ٢٠٤ ، حيث حللت هذه النصوص على أنها حلقة مما أسميته «مجاوزات غير قابلة للترجمة» وقال عنها تودروف: «إن معناها لا وجود له» ص ٢١٩ ، لم نترجم هنا نصا قصيرا لمارلاميه، لأنه كما يتضح من السياق غير قابل للترجمة حتى فى لغته الأصلية .

(2) Lettre a Cazails. cf, H. Monodor. Vie de Mallarme, p. 267

الهرمسية (*)، إلى أن قصائد كتلك لا معنى لها، أو أن المعيار الذى يطرح للمعنى ليس واحدا.

لكن ليس كل الشعر مُبْهما، وإذا كان الإبهام، كما لاحظ أراجون، قد أصبح المعيار المميز للشعر الحديث، فإن الشعر الكلاسيكى يبقى فى مجمله قابلا للتفسير، لكن القضية الرئيسة تكمن فى أننا حتى لو اعترفنا بأن تفسير الشعر ممكن، وقلنا: إذن إن «ص» تحمل معادلا دلاليا مقبولا لـ «س» فإن هذه المقولة تعارضها حقيقة أخرى فإذا كانت «س» مقولة شعرية، فإن «ص» لم تعد كذلك، وخلال الحركة من الأولى إلى الثانية، فإن المعنى من خلال مفهومه، قد يبقى، لكن الشاعرية تختفى فى الطريق. ويكفى مثال واحد، ذكره ج. ل. بورج Borges عند حديثه عن فكتور هيجو فقال : «إن معجزة شعره تكمن فى أنه كان يعرف كيف يستخدم الكلمات البسيطة، فمثلا لكى يقول لنا: إن الليل قد هبط، كان هيجو يقول: كانت الحشائش سوداء، أية روعة(1) !» ويكفى إذن أن تتبادل التعابير مواقعها لنلحظ الانهيار الشعرى :

س : كانت تحلم «روت» وبوعاز كان نائما، وكانت الحشائش سوداء.

ص : كانت تحلم روت وبوعاز كان نائما، وقد هبط الليل.

ويمكن أن تكرر هذه العملية التبادلية مائة مرة، وسوف نحصل على النتيجة نفسها.

فإذا كانت الشاعرية إذن تابعة للمعنى فكيف نقبل حضورها فى نص وغيابها فى نص آخر يحملان نفس المعنى؟

ويمكن حقيقة الاعتراض على ما أورده بورج ، فتفسيره ليس بدهيا فقد خلط بين السبب (هبوط الليل) والحدث (سواد الأعشاب)، ولكى نقطع الطريق على

(*) تستخدم كلمة Hermetist فى الفرنسية للدلالة على التجربة السحرية الكيميائية التى تعزى إلى هرمس فى التراث اليونانى .

(1) حوار صحيفة الفيجارو ، ٢٩/١٠/١٩٧٧ .

كل مناقشة، فلنأخذ على سبيل المثال صورة شائعة أو على الأقل مألوفة إلى حد ما وتأخذ مكانها فى القاموس. مثل تعبير: «شعرات من ذهب» فعلى الرغم من عفويتها فهى لم تفقد كل طاقتها الشعرية، ونحن نجدها مثلا عند نيرڤال : **«وأنا أعطيها تلك القبلة، لم أستطع أن أمنع نفسى من أن أضغط على يدها، والخصلات الطويلة المضفورة لشعرات من ذهب أزهرت مشاعرى، ومنذ هذه اللحظة اجتاحنى اضطراب غامض».**

ومرة أخرى نجدها عند مالارميه فى صيغة مختلفة :

«الشمس فوق الرمال. . أيتها المصارعة النائمة فى ذهب خصلاتك، يستدفئ «حمّام فى استرخاء».

ويجب أن نعتقد أن هنالك صيغا غير قابلة للنفاد من الوجهة الشعرية.

والاستخدام لايعنى بالضرورة الإتلاف، والتعبير-الذى معنا-مستخدم إلى حد ما لدرجة أن المعجم الفرنسى يذكره مع شرحه فى مادة «ذهب» عندما يتحدث عن : « شعرات من ذهب أى: شعرات شقراء مذهبة» وهنا لو قارنا مرة أخرى التعبيرين نستطيع أن نلحظ فقدان الشاعرية فى التعبير الشارح، وحقيقة ليس المعجم إنجيلا، وشرحه قابل للمعارضة مثلا من خلال إثبات أن ملامح سيمانتيكية كامنة فى كلمة «ذهب» لم يتضمنها شرحه، مثل الجمال والندرة، لكنه قد يكفى فى مثل هذا الاعتراض أن نكمل الشرح فنضمنه الندرة والجمال ويمكن أن نتابع ونستمر، فليس هناك شىء داخل المحتوى لايستطيع التعريف أن يتضمنه، وتبعا لمبدأ «سيرل Searle»، فإن اللغة يمكن أن تقول كل شىء[1]، لكن مهما كان كمال الشرح والتفسير فإنه مع ذلك لن يغادر نقطة الصفر فى الشعرية.

(١) أطلق سيرل مبدأ «القابلية للتوضيح» وهو المبدإ الذى بمقتضاه كل ما يمكن أن يراد توضيحه يمكن أن يقال.

وفضلا عن ذلك فإنه يكفى لحل مشكلة الإبقاء على المعنى المبدئى، وتطوير المعنى الاستعارى، أن نقارن عبارة : «شعرات من لون يذكر بلون الذهب» وهى شرح عبارة: « شعرات من ذهب»، وإذا قبلنا على الأقل أن التعبير لا يمكن أن يؤخذ بمعناه الحرفى «شعرات من ذهب» وهو إذن تعبير مجازى، أى: أنه قائم على أساس علاقة مسببة مثل التشابه بين المعنى الحرفى والمعنى التصويرى فإنه يبقى أن الاستعارة تعبير شعرى على حين أن التشبيه ليس كذلك [١].

ويمكن أن نضع كل ترجمة للنص الشعرى على نفس المحك ونصل إلى نفس النتيجة.

والواقع أن أى شرح للنص الشعرى لم يطمح إطلاقا أن يكون هو نفسه شعريا، وتلك ملاحظة تنطبق على شروح وتعليقات النص الأدبى بعامة التى تعلم أن شكلها الخاص لايحمل تلك الخامة ولا هذه الصفات التى نطلق عليها «الأدبية» التى تعطى للنص قيمته منذ البدء وتجعله أهلا لأن يكون هو نفسه موضعا للشرح. وتلك حقيقة تظل ثابتة أيًا كان المستوى أو الطبقة المعنوية التى يثيرها الشرح. إن اللجوء إلى «مفهوم» بالمعنى الكلاسيكى لمصطلح « المعنى الإضافى» لايغير شيئًا (من قيمة الشرح) أيا كانت طبيعة المفهوم وأيا كانت طبيعة ما يلحق بالدوال من قيم تتصل بالقواعد، أو التحليل النفسى أو الاجتماعى أو الأيديولوجى، والتى يمكن أن تظهر جميعها من خلال الشرح دون أن تعطى لهذا الشرح الحد الأدنى من الشعرية. وهذه مسألة ينبغى ألا تكون موضع شك. وإذا كنا نطلق مصطلح الشعر على نص يردد دون ملال عبارة «أنا أحبك» ولا نطلقه على مؤلف مثل «نقد العقل الخالص» فذلك ؛ لأن معايير القيم التقليدية المرتبطة بالمعنى: كالغنى والأصالة والعمق. . إلخ. ليست قيما شعرية خالصة.

---

(١) يوجد بالطبع تشبيهات شعرية ، لكن هذه التشبيهات أصبحت شعرية من خلال ظاهرة الانعطاف .J. Cf Cohen, La comparaiso poetique. Langages 12, 1968 .

أما النظرية الحالية الذائعة لتعدد المعنى «Polysémie» والتى تربط بالشاعرية أو بالأدبية بوجه عام، فكرة تعدد المعنى أى: إمكانية تنوع التفاسير الممكنة للنص الواحد، فينبغى أن نطرح عليها السؤال التالى : كيف تفهم هذه النظرية فكرة تعدد المعنى ؟ وهل التعددية الدلالية قابلة للتحقق أو متحققة بالفعل فى النص الذى معنا؟ فإذا كانت قابلة للتحقق فإنها تبقى غير متجسدة أمام القارئ أو يتجسد فقط واحد من احتمالاتها أمامه، وإذا كانت التعددية متحققة، فيمكن إذن أن نطرح السؤال : هل من الممكن وجود شرح متعدد ومتزامن؟ نحن نعلم جميعاً أنه يمكن للمرء فهم نص في لغة أجنبية من خلال ترجمة كلية إلى لغته ، لكن من الممكن أن نقدم للنص ترجمات عدة ومتزامنة؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فهل تظل جميع هذه الترجمات شعرية؟ إن النظرية ولدت فى الواقع امتدادا خارجيا لتوسع آلية الفكر المنطقى، غير أننا نطرح كل هذه التحليلات هنا ؛ لكى نقول: إن المجاز الشعرى – إذا كان هنالك مجاز – ليس تغييرا للمعنى، على الأقل فى إطار المفهوم العام لكلمة «المعنى».

يجب فى النهاية أن ندفع حجة أخيرة، إذا كانت «شعرات من ذهب» صورة فهى تمتلك إذن ؛ باعتبارها صورة، معنى إضافيا «مفهوما أسلوبيا» يتميز بالصورة كنمط معين من اللغة هو لغة الشعر، وهنالك مفاهيم موجودة على هذا النحو دون شك، ولكل مفهوم قوانين الخطاب الخاصة به ومصطلحاته، هكذا تميزت مفاهيم اللغة الشعرية الفرنسية فى العصور الكلاسيكية بمفردات مثل «الموجة، والنسيم، والموت» وعلى نفس النمط يمكن ملاحظة شيوع صور بعينها، ترمز للشعرية، دون أن تكون بالضرورة تفسيرا لها، ويمكن من خلال الحديث عن التفسير أن نلجأ إلى فكرة «الحشو»، فالصورة شعرية لأننا نجدها داخل القصائد، ونحن فى الواقع بهذا نعكس التوضيح، فليس لأن الصورة كثيرة التردد فى الشعر، تكون شعرية ، لكنها لأنها شعرية فهي كثيرة التردد في الشعر، وهذا يعيدنا إلى السؤال : لماذا تُعد الصورة شعرية ويعد تفسيرها غير شعرى ؟

ونفس السؤال يثار بالنسبة لكل الصور، وسوف يكون من الصعب أن نساند أنه لا يوجد اختلال دلالى بين الصورة التالية وتفسيرها :

س : تحت قنطرة ميرابو يجرى السين

ص : السين يجرى تحت قنطرة ميرابو

فالفرق الوحيد الذى يقبله اللغويون هو فرق تبادل القنطرة والنهر لموضعيهما فى العبارتين، لكننا لانستطيع أن نرى جليا كيف يكون هذا الفارق الصوتى البسيط سببا فى هذا الفارق الشعرى بين هاتين العبارتين، ولسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التى يعرفها البلاغيون.

وإذا لم نرد العودة إلى النظرية الشعرية القديمة مثل نظرية «موسيقى الكلمات» وإذا أردنا أن تكون مرتبطة بالمعنى، فينبغى إذن أن نقبل أن الجملتين «س» و «ص» هما من الناحية الدلالية متطابقتان ومختلفتان فى وقت واحد، ومن خلال الاصطدام التقليدى بأحد طرفى الدائرة كانت توجد المشكلة الشعرية، والشاعر يقول :

الكلمات التى أقولها

هى نفس الكلمات التى تقال كل يوم

ولكنها ليست على الإطلاق نفس الكلمات «بول كلوديل»

وللخروج من المأزق لم يبق إلا طريق واحد، هو أن ننقل المشكلة إلى مستوى آخر يجب أن «نجدّل» قضية المعنى من خلال إدخال الجدلية فى صلب تعريفها ذاته، فإذا كان هنالك معنيان ينتميان إلى طبيعتين مختلفتين فسوف يكون من الممكن إذن، أن نقبل دون تناقض أن يكون المعنى مطابقا ومختلفا فى وقت واحد، وأن (المعنى) فى الشعر سيواجه بالمعنى فى اللاشعر لاباعتباره معنى آخر ولكن باعتباره المعنى الآخر.

إن حلا كهذا لابد أن يتصل أيضًا بقضية «معنى المعنى» وهى قضية تتصل بأرض لانكاد نتقدم فيها حتى نحس بزلزالها. والصعوبات المطروحة تتزايد اليوم وتبدو وكأنها غير قابلة للتغلب عليها، ولا تطمح الصفحات التالية فى إزالتها، إنها لاتهدف إلى تأسيس نهائى لنظرية فى المعنى، ولكنها فقط محاولة للوصف تهدف إلى إضاءة المشكلة من خلال وصف مشاكل حلها ذاتها، وهذا الاقتراب الجديد يرتكز على منظورين مترابطين ، لكنهما متمايزان وهما: المنظور الظاهرى الفينومينولوجى ومنظور علم النفس، الأول يحاول أن يصف كيف يبدو المستويان، وما الملامح الفارقة لكل منهما على مستوى التلقى الآنى والتلقى المتأمل، ويرصد من خلال هذا، الظاهرة الفينومينولوجية الملائمة.

وفى هذا المستوى فإن الفرق بدهى، فالكلمات فى الحقيقة هى هى وليست هى إياها فى وقت واحد. ولكى نلاحظ هذا بطريقة أفضل ؛ يكفى أن نجرى مواجهة بين عبارتين تحتويان على مصطلح واحد مثل: كلمة «ذهب» فى عبارة: «شعرات من ذهب» أو «أوقية من ذهب» أو كلمة «خضراء» فى عبارة :

هذا المساء كانت ترتدى جاكتة خضراء :

وبيت رامبو :

حلمت بالليلة الخضراء وبالسحاب المتلألئ

إن الفارق يقفز أمام أعيننا، لكن كيف نحدده؟ وهنا ينبغى أن نطرح التساؤل حول «شكل المعنى» عند مالارميه حيث تأخذ كلمة الشكل هنا معناها الفونومونولوجى ويظهر المعنى الأصلى لكلمة «الظاهر»، ومعنى الكلمة يمكن إذن أن يكون مستمدا من خلال معنى المعنى ومختلفا من خلال شكل المعنى.

وهنا ملمح «ظاهراتى» ليست ملاءمته موضع نقاش ؛ لأن اللغة تقره، ويبقى ملمح «الوضوح» فاللغة تقول عن تعبير ما فى نص: إنه أقل «وضوحا» أو

«غموضا» ولسوف نعود إلى مناقشة هذا التقابل. ولكننا نكتفى الآن بالتذكير بوجوده ؛ لكى نبنى عليه مشروعية المنظور الظاهراتى الفونومونولوجى للغة، فنصان يمكن أن يكون لهما نفس المعنى ومع ذلك يختلفان من خلال درجة الوضوح، «وتفسير النص» ليس له بصفة عامة وظيفة سوى العبور بالنص من الغموض إلى الوضوح وإذن فمهمته أن يحافظ على المعنى من خلال تغييره أى: أن يحافظ على محتوى أو ذات المعنى وأن يحول شكله أو ظاهره. وهناك ملمح ظاهرى فونومونولوجى آخر للغة يمكن أن نسميه: «الكثافة» (التضاد، الحياد) وهذا المصطلح مستعار من «إدجار آلان بو» الذى أقام على أساسه القانون الشعرى الوحيد الموجود اليوم، وسوف نعود إلى مناقشته، لكننا فى هذه المرحلة من النقاش نريد أن ندخله كمصطلح أولى فى قضية التقعيد للغة الشعرية الخاصةmetalangage poetique[1] ، ومن خلال هذه الزاوية لايمكن أن يُعَرَّف، وليس محتاجا إلى التعريف ولكن يمكن أن يوصف بمساعدة سلسلة من الاستعارات.

إن النظرية الكلاسيكية، ونحن لم نركز على هذا تركيزا كافيا، تعرف الصور من وجهة نظر مزدوجة، بنيوية ولكنها أيضًا وظيفية، أى: من خلال علاقتها «بأثر» ما نريد أن تنتجه، وهذا الأثر وصف عند «فونتانيى» مثلا من خلال مصطلحات مثل: «القوة» «الطاقة» «الحيوية» «الوضوح» «الحياة» وهذه المصطلحات التى يستخدم الواحد منها مكان الآخر، هى مترادفات غير محددة، وهى حقيقة تحدد شيئًا هو اللاتحديد. إن الاستعارات الشائعة ذات طبيعة موسيقية والكلمات الشعرية «تتغنى»، والاستعارة تكون خطيرة إذا هى أرسلتنا إلى دال إيقاعى يتواءم مع مدلوله، فالشعر هو غناء المدلولات هو«التفكير المغنًى» على حد تعبير رامبو، وهذا يعنى: أن المعنى الشعرى يؤثر على المتلقى بنفس طريقة الموسيقى «التوجيه الخارجى» كما يقول فاليرى، ومن هذا المعنى

---

(١) كان «هامبولد» قد أشار إلى فكرة «الكثافة» التى تغلف الكلمات فى القصائد لكنه لم يحدد المصطلح .
C.f .Chomsky, La Linguistique Cartesienne.

يمكن أن نعبر عن الشعر استعاريا، فنقول: إنه «غنائى»، ليس لأنه يوضح «الأنا» لكنه لأنه يغنى المعنى، وإذن «فكل شعر» هو «غنائى» والكلمتان فى نهاية المطاف يكاد يختلط معناهما.

إن الكلمات ينعش بعضها بعضا، ويؤثر بعضها على بعض، وتفرض علينا طريقتها فى الوجود، إن استعارة تالية تتقاطع مع الأولى، إنها استعارات الظاهرة الفيزيائية الصدى، ففهم القصيدة يعنى: أن تدخل فى «صدى» معها،لقد أعلن كاندنسكى Kandinsky أن : «كل كلمة تنطق (مثل السماء، الإنسان) تثير كونا داخليا حقيقيا» [١] وما لا يحتاج إلى معاناة فى الموافقة عليه هو أن هذا الكون يتحقق فى الشعر أكثر من النثر، ففى السياق الشعرى تتناعش الكلمات من خلال لون من التفاعل اللفظى الداخلى، إن كلمة «خضراء» فى عبارة «ليلة خضراء»، كلمة لها ذبذبات، إنها ترسل لونا من الإشعاع يأتى حتى المتلقى ويحدث اتصالا معه، وفى المقابل فإن كلمات النثر، توصف بأنها «مسطحة» «باردة» «ميتة»، وكما يقول إزرا باوند : من خلال كلمات الشعر الحية المتوهجة المنتعشة المحرقة تتولد الطاقات الكبرى، إنها «يشعل بعضها بعضا» كما يقول مالارميه، وهى «رموز منتصبة»، كما يقول بارت، ولقد كتب مرلوبونتى Merleau Ponty : «من المعروف، إلى حد ما، أن القصيدة إذا كانت تحمل معنى أول قابلا للترجمة النثرية، فإنها تقود داخل روح المتلقى وجودا ثانيًا يجسدها كقصيدة»[٢].

كيف نصف هذا الوجود الثانى للمعنى؟ إن المؤلف يرى أن هذه المشكلة هى هى فى كل الفنون : «قصيدة، رواية، لوحة، قطعة موسيقية، هى أفراد أى: كائنات، لايمكن أن نميز الروح عن معناها الذى لايمكن بلوغه، إلا من خلال الاتصال المباشر وهذه الكائنات تشع معانيها دون أن تغادر مواقعها الزمانية والمكانية».

---

(1) Du Spirituel dans l'art. p. 105

(2) Phenoménologie dr la perception, p. 177

ومن خلال هذه المصطلحات «الإشعاع» و «الصدى» يمكن أن نجد مدخلا لدراسة كائنية : «إن الحساسية الجمالية هى قدرة على التجاوب مع الصدى، مع الإيقاع ، مع النظام الخاص للأصوات والروائح والأشكال والصور والألوان التى تنتج بغزارة ظواهر الكون وليس الكون وحده، وإنما تنتج أيضًا «الإنسان الحكيم»، وهنا يمكن أن نجد السر العظيم الذى يربط ظاهرة فيزيائية أساسية خالصة بنظام حيوى كامل (خصائص التذبذب والاستقرار الذاتى) حتى الطبيعة التموجية للظاهرة الفيزيائية يوجد تذبذب سام مواز لها داخل عقل الإنسان الحكيم» (1).

لكن لندع الآن هذه المشكلة ولنبق فى إطار المشكلة الظاهراتية الفونومونولوجية، إن ما تعبر عنه استعارة «الصدى» هو قدرة فعل الشعر، إنه يبعث الديناميكية فى الأشياء، ويعطيها من القيم مالاتصبح معه مجرد أشياء محبوسة هنالك داخل دائرة «اللا - أنا» ويجعلها تجتاز الحدود حتى تصل إلى «الأنا» ،وتصبح من ثم متحققة.

إن الإجابة على المشكلة الوظيفية التى تطرح السؤال : لماذا الصورة ؟ يمكن أن توجد أيضًا داخل التحليل الفونومونولوجى، فوظيفة الصورة هى التكثيف، فالشعرية هى تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لاتغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى التكثيف، وهكذا فإن التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورية. فهى من الناحية البنيوية شمولية وهى من الناحية الوظيفية تكثيفية ، إنها إذن شمولية ؛ لكى تتكثف ، وهذا هو النموذج المطروح الذى يمكن أن يتوقف أمامه التحليل، وينبغى أن نتلافى بعض العقبات؛ لأنه يبقى أمامنا فجوة لابد من سدها. فالعلاقة بين المصطلحين، الشمولية والكثافة، ليست بدهية، لماذا يكفى أن نثير النفى المتضمن (فى مفهوم الشمولية) لكى نكثف الخطاب؟ وابتداء من اللحظة التى تثار فيها المشكلة على هذا النحو يظهر أحد الفروض القائلة بأن حيادية النص غير الشعرى، لن تكون حيادية أصلية، وإنما ستكون مبنية على نتيجة إجراء تحييد قائم على فكرة النفى. وكل

(1) E. Morin, Le Paradigme Perdu, p. 119

كلمات اللغة، على درجات متفاوتة، يمكن أن تكون موسومة بدرجة من الكثافة، وبقدرة الفعل، التى يبدو من النظرة الأولى أنها من خصائص اللغة الشعرية، وحيادية الكلمات إذن لم تعد إلا أثرا للنفى، ونفى النفى الذى يحدثه الانعطاف الشعرى لن ينتج عنه إلا أن يعود للكلمات سلطانها الضائع، هذا هو الفرض الوارد،لكن لكى نعطيه أساسًا تجريبيا، ينبغى أن نتجاوز المنظور الفينومونولوجى ونرتبط بالواقع، حيث الاحتمالات التى يمكن أن يقود إليها علم النفس اللغوى، ولنتساءل عن النظام «الذهنى» لجوهر اللغة.

لقد كتب فاليرى عن مالارميه قائلا : «يمكن أن نقول: إنه كان ينبغى للشعر الذى يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى، كان عليه أن يتميز أيضًا من خلال شكل المعنى» [1]، ما الذى ينبغى أن يفهم من هذا التعبير «شكل المعنى» ؟ إن التحليل قد طبقه من قبل من وجهة النظر البنيوية على السمات الانعطافية والشمولية للمعنى ، ومن وجهة النظر الوظيفية فإن المعنى الشعرى يتميز من خلال كثافته، بقى أن نبحث عن الملامح الذهنية، والموقف النفسى، وهو ما كان يعنيه مالارميه، يقول ڤاليرى : «بالنسبة له فإن محتوى القصيدة ينبغى أن يكون مختلفا عن التفكير العادى، اختلاف الكلام العادى عن الكلام المنظوم» وهذه العبارة التى أكد عليها ڤاليرى فى غاية الجلاء، فمع الفرق اللغوى بين اللغتين (الشعر والنثر) ينبغى أن يتلاقى فرق فى «التفكير» وهو فرق متعلق بالتمييز النفسى .

لقد استهان اللغويون زمنا طويلا تحت تأثير بلومفيلد Bloummfield وأصحاب المدرسة السلوكية بكل عودة إلى «الذهنية» لكن هذه العودة تعود إلى الصدارة اليوم مع المدرسة الأمريكية[2]، والواقع أنها لم تفقد الاهتمام أبدا فسوسير يحدد أن «الرمز اللغوى لايجمع «الشيء» و« الاسم » بل يجمع «التصور» و «الصورة السمعية» لكنه فى نفس الحركة يفرض الطبيعة الذهنية للرمز ويطابق بين المحتوى والتصور » .

(1) “Stephane Mallarmé” Œuvres Pléiade, p. 668.

(٢) أطلق ليش على هذا الاتجاه اسم «الذهنية الجديدة» c.f. Semauties. p. 93

وإذن فإن الفكرة الأولى لاتتضمن الثانية، والمحتوى هو حقيقة ذهنية، لكن أية حقيقة؟ لقد أقر دى سوسير دون مناقشة المساواة بين المصطلحين : المعنى = التصور وكان يقول : « ... من وجهة نظر المحتوى أو التصور» (ص١٥٨) لكن هل هذه المعادلة بدهية ؟ إنها حقيقة تصعد إلى أقدم التقاليد، لقد كان المدرسون «Scolastique» (•) ينادون بفكرة قريبة من تلك، وقد جسدوا ما نادى به من بعد اللغويون من أوجدن إلى ريتشاردز حيث نجد مرة أخرى التصور مكان المعنى.

وبنفس الطريقة عرف شومسكى علم الدلالة، بأنه: «علم نظام التصورات الممكنة»[1] ولم يتم التساؤل : إلى أى مدى يكون من المشروع مطابقة الدلالة والتصور، وهذه الفرضية هى التى سيحاول هذا التحليل أن يسائلها، «فالتصور» Concept هو بالتأكيد مصطلح نفسي، وهو يحدد «جوهرًا ذهنيا » ولكن لنا أن نتساءل، إذا كان هو المرشح الوحيد الممكن للقيام بدور الرابط الذهنى للمحتوى.

لقد طرحت النظرية الكلاسيكية المشكلة على أرض مماثلة، عندما طابقت بين «الصورة» و «التخيل» أى: بين وحدة لغوية ووحدة نفسية، إن التقاليد هنا تصعد إلى أرسطو فقد كان يقول عن الاستعارة : «عمل التخيل يجسد شيئًا يرى» وهذا التصور مايزال حيا اليوم ، فنحن ننتظر من «المتخيل» شيئا محسوسا، يكمن فى الشكل، اللون، الصوت، الرائحة. . . إلخ، ولنأخذ مثالا بسيطا من أرسطو، تفسير : «الشيخوخة مساء الحياة» بعبارة «الشيخوخة نهاية الحياة» فعندنا هنا المعادلة مساء = نهاية، لكن العبور من أحدهما إلى الآخر، ليس عبورا من تصور إلى آخر، إنه عبور من تصور إلى صورة، من تصور النهاية إلي صورة المساء، وداخل هذا التغيير للطبيعة الذهنية للمحتوى تجد الصورة وظيفتها، وإلا فلماذا يتم اللجوء إلى الصورة؟ إذا لم يكن للمتكلم هدف آخر غير إفهام التصور، لماذا يغير «النهاية» إلى «المساء»؟ لماذا يفرض هذه «الدورة» على المتلقى؟ إن

(•) اتجاه فلسفى ساد فى العصور الوسطى وسادت فيه فلسفة أرسطو فى التدريس .

(1) Aspect of the Theory of Syntax, p. 160

الدورة لاتتضح إلا من خلال ما يسمى بالصورة الإجبارية، التى تلجأ إليها اللغة أحيانا لكى تسد فجوة فى قاموس الكلمات غير المجازية مثل «أجنحة الطاحونة»(•)، لكن فى حالة « الصور الحرة» التى توجد بها كلمات «حقيقية» لماذا لا تستعمل هذه الكلمات ؟ إن الصورة لن تجد غايتها إلا إذا أجرت تغييرا، ليس فى المحتوى ولكن فى شكل المعنى، إلا إذا غيرت التصور إلى صورة والمعقول إلى محسوس، وبعيد عن ذلك،هذا «التزيين» الخالص للخطاب الذى لم يكن له من وظيفة إلا أن يجعل اللغة « غاية الذات» autotelique كما يقول المحدثون، إن الصورة عند قدماء البلاغيين كان هدفها التحويل الذهنى للمحتوى وهى تستبدل المتخيل بالمتصور.

إن التحول فى تغيير المعنى لم يعد كما كان عند القدماء، ويمكن أن يصور هذا التخطيط الفرق بين المنهجين :

س أ ← ص١ ← ص٢

العبور من التصور الأول إلى التصور الثانى

(١)س أ ← تصور أول ← تصور ثان

لكنه العبور من تصور إلى صورة :

(٢) س أ – تصور ← صورة

وهذا التوضيح يبقى مع ذلك غير كاف، والواقع أن المعادلة رقم٢ لايمكن تطبيقها إلا فى التقنين فالمتكلم هو الذى يفترض أنه أحل «المساء» مكان «النهاية» الصورة مكان التصور، لكننا لكى نحل الشفرة تسير المعادلة على العكس فهى تتحرك من المساء إلى النهاية من الصورة إلى التصور والتغيير يتم من المحسوس إلى المعقول تبعا للمعادلة :

(•) يشيع هذا فى كل اللغات ومنها العربية عندما يتم اللجوء إلى كلمة مجازية وتستخدم استخداما حيقيقا مثل: «رأس الرجاء الصالح» و«رجل الكرسى» ... إلخ . «المترجم» .

(٣) س أ ← صورة ← تصور

أين الكسب إذن بالقياس إلى المعادلة (١) إذا كانت نقطة النهاية تظل دائمًا هى التصور؟ علينا أن ننظر فى المطابقة بين الاستعارة والتشبيه المضمر أو المقدر وهو أحد أقيسة أرسطو، فتفسير : « الشيخوخة مساء الحياة» يصبح : الشيخوخة نهاية الحياة كما أن المساء نهاية اليوم، فمعناه فى وقت واحد: الفكرة «النهاية» والصورة «المساء» والصورة تستخدم فى توضيح الفكرة، لكن هذا الحل ليس جيدًا لأنه يعيد طرح المشكلة من جديد، إذا كانت الاستعارة تشبيها موجزا ، فمن أين يأتى الفارق الوظيفي بين التعبيرين؟ وإذا كان التشبيه تفسيرا للاستعارة فكيف نضع فى الاعتبار فرق الفعالية ؟ وإذا كانت فعالية القوة تلك، أوهذه الحيوية التى أسميناها: بالكثافة تجد أصولها فى التخيل، فلماذا تظهر فى الاستعارة ولا تظهر فى التشبيه الذى مازال التخيل موجودا فيه؟ إننا ندخل إلى نفس الزاوية الحرجة فالتشبيه والاستعارة هما فى وقت واحد متماثلان ومتغايران.

لكن ما يبقى مع ذلك من النظرية الكلاسيكية هو قلق البحث عن الطبيعة الذهنية للمعنى الصورى، ورفض اعتبار التخيل مجرد إحلال تصورى واعتبار كأنه عبور من التصورى إلى اللاتصورى، إن مجرد الدعوة إلى الصورة لايكفى، فإذا كان التخيل صورة فهناك إذن نمطان من الصور، أحدهما: هو محتوى الاستعارة والثانى: هو محتوى التشبيه، وملمح الشعرية يتوخى الصورة ذاتها، وينبغى أن نقر بأن هناك صورا شعرية وصورا غير شعرية، والمشكلة إذن أن نعرف أين يكمن الفرق ؟

لقد وضع علم اللغة منذ القدم تصنيفا للغة تبعا للمعايير الوظيفية، وبين أنماطها يوجد ما يسمى باللغة «الانفعالية» أو «التأثرية» أو «العاطفية» أو «التعبيرية» لكن ما الذى يقصد بالضبط بهذه اللغة؟

فى تحليله الشهير لوظائف اللغة، قابل جاكوبسون بين «اللغة الانفعالية» و«اللغة المرجعية»، الأولى تتمركز حول المتلقى، والثانية، على العكس، تتمركز

حول السياق، أى: حول العالم، وهذا التحليل يرتكز، لو تأملنا جيدًا، على تناقض خطير، فاللغة تسمى فى الواقع: «انفعالية» ؛ لأنها توضح «موقف الذات الفرد لمن يتحدث إليه» ولنأخذ فى الاعتبار جملة مثل :

١- «موت والدى ألحق بى كثيرًامن الألم»، أو ، «الموقف الحالى يقلقنى» فهاتان الجملتان تتطابقان مع تعريف جاكوبسون للوظيفة الانفعالية. إنهما تعبيران عن موقف الفرد لمن يتحدث إليه، لكن، هل تؤديان مع ذلك وظيفة انفعالية؟وما الفرق بينهما وبين الجملتين التاليتين :

٢- السماء تمطر اليوم، أو «الأزمة الاقتصادية تمتد»، وهما تنتميان وظيفيا إلى «اللغة المرجعية»؟

ففى الحالتين توضح العبارة حالة شىء يرجع إليه، وكون المرجع فى الحالة الأولى بطبيعته يعود إلى المجال الانفعالى، على حين أنه ليس كذلك فى الحالةالثانية، لايسمح إطلاقا بأن نجعل الحالتين متقابلتين وظيفيا وينبغى هنا أن نميز بوضوح بين «المرجع» و «المحتوى» فالطبيعة الانفعالية لأحدهما لاتنسحب إطلاقا على الآخر، إن محتوى «القلق» فى عبارة «الموقف الحالى يقلقنى» يبقى قابلا للتصور، ولو كان مرجعه انفعاليا، إن طبقة من القول لا يمكن أن تكون من الناحية اللغوية «مخصصة» انطلاقا من مرجعيتها. لكن فقط، انطلاقا من محتواها، وليس هناك لغة انفعالية حقيقية إلا إذا، وإذا فقط، كان الانفعال هو محتوى هذه اللغة، وجملة ما، يمكن أن ترسل إلى محتوى وإلى مرجع كلاهما انفعالى مثل قول الشاعر :

أنا المعتم، أنا الأرمل، أنا اللامُواسَى

لكن المحتوى يمكن أن يكون انفعاليا دون أن يكون المرجع كذلك مثل قول نرفال:

والكرمة، حيث تمازجت الأغصان مع الورود .

فالمعنى الانفعالى هنا يرسل إلى مرجع مادى.

وهذا الخلط بين المعنى والمرجع يماثله خلط آخر ينبغى التنبه إليه وهو يقع بين المعنى والفاعلية المؤثرة على المتلقى، فجملة مثل: «اندلعت الحرب» محملة بفعاليات مؤثرةمكثفة لدى من يتلقونها، والانفعالية وصف لتأثير المعنى، وليس للمعنى ذاته الذى يبقى قابلا للتصور والذى يؤكد هذا هو تنوع هذا التأثر، الألم عند معظم الناس، ولكن أيضًا ربما عدم الألم بل وربما الفرح عند أنصار الحرب، وإذن فإن المعنى فى مثل هذه الجملة ثابت،كما ينبغى أن يكون المعنى كذلك فى جملة ذات محتوى انفعالى.

ونخلص إلى أنه إذا كان يراد الاحتفاظ بوجود «لغة انفعالية تأثيرية» فإنه ينبغى أن يقصد بمصطلح كهذا لغة ليس تأثيرها سببا ولاناتجا لمحتواها، ولكنه هو «المحتوى ذاته» وينبغى أن نقبل أن بيت نرفال الذى أوردناه الآن ترسلنا الدوال الموجودة فيه «الكرمة، الأغصان، الوردة» مباشرة إلى مؤثرات أى: أنها لاتفهم إلا من خلال رجوعنا إلى المؤثرات وكونها مجربة فى أذهاننا، ومن خلال مصطلحات أوستن Austin يمكن أن نوضح القضية قائلين: إن الوظيفة الانفعالية لاتُصَنَّف لاداخل القيمة الخارجة عن الكلام ولاداخل القيمة الامتدادية له وإنما داخل ما يشكله المنطوق من خلال قيمته الكلامية الخالصة (Force Locutionory)

لايمكن إذن أن نعرف نمطا من اللغة، مثل اللغة الانفعالية إلا إذا كان المعنى الذى تحمله هذه اللغة مجربا، وإذا كنا فى موازاة ذلك نقبل أن يكون المعنى الأولى لكلمة ما فى اللغة، هو معنى قابل للتصور، فإن الصورة الشعرية هى تغيير للمعنى على الطريقة الآتية :

الدالّ ← التصور ← التأثير.

لكننى لا أعلم إذا ما كان تغيير ذهنى كهذا يمكن أن يسمى: مجازا، أو أنه ينبغى الاحتفاظ بهذه الكلمة للإحلال التصورى البسيط، والمجازات المتطورة diachroniques يمكن اعتبارها إحلالا بسيطا للتصورات، لكننى مازلت أتساءل لمعرفة ما إذا كان يوجد تزامن Synchronique فى خطوات ظاهرة كتلك ؟

إن نظرية كهذه يمكن أن تكون بسيطة رغم ظاهرها المتشابك. وقبل أن نشرع فى الإجابة على الاعتراضات التى يمكن أن تثار، لنضع أولا النظرية على أشهر قاعدة من الضمان، فمالارميه الذى يتم الحديث عنه هذه الأيام على أنه رائد الشكلية، هو فى الواقع مساند للنظرية الانفعالية، لقد اقتبست له من قبل هذه العبارات الشديدة الدلالة : «إننى أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية شديدة الجدة، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين، أن نرسم أثر الأشياء الذى تحدثه لا الأشياء ذاتها» لكن أين يكمن هذا الأثر؟ يتابع مالارميه: «إن الشعر لاينبغى إذن أن يتشكل من كلمات، ولكن من أحاسيس، وكل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس».

هكذا فإن الشعرية المالارمية أبعد من أن تقلص النص إلى بنائه اللفظى، إنها تركز على المحتوى وهو المشاعر هنا، وفيما يتصل بطبيعة هذه المشاعر فإنها تحدد من خلال الاقتباس التالى : « إن الشعر يقوم على الإبداع وينبغى أن يؤخذ داخل النفس الإنسانية كما هو، فى ومضة صافية خالصة، بقدر ما يتغنى بها ويلقى الضوء عليها، تشكل متعة الإنسان، هنا يوجد الرمز ويوجد الإبداع، وتأخذ كلمة الشعر معناها ، إنه على الإجمال الخلق البشرى الوحيد الممكن، وحقيقة إذا كانت الأحجار الكريمة التى نتحلى بها لاتمثل روحا حلوة فليس من المشروع أن نتحلى بها»، وهكذا فإن «الشاعرية شديدة الجدة» تتشكل داخل هذا التحول اللغوى من خلاله تقدم الأشياء فى شكل مجرب، وهنا يكمن معنى الرمز عند مالارميه وهنا يثور سؤالان، يتعلق أحدهما بوجود هذا «المعنى» ذاته ويتعلق الثانى بمحتواه، وسوف يحاول التحليل أن يجيب على كل منهما ولكنه سيكتفى فى الإجابة بتثبيت إشارات دالة، للمشاكل السيكولوجية والاجتماعية والأبستمولوجية التى تثيرها هذه التساؤلات والتى تتطلب تطورا طويلا للوصول إلى الإطار الشعرى وربما إلى الأهلية الشعرية.

والسؤال الأول هو الذى يطرح وجود مصطلح آخر فيما وراء المصطلح المزدوج «الدال - المدلول» يشكل ضلعًا ثالثا فى المثلث الدلالى ويسمى: الموضوع أو المرجع.

ومبدأ المرجع فى وصف الرمز اللغوى ليس موضع شك، ففهم كلمة أو جملة يعنى: العبور من الدال إلى المدلول، لكن المدلول لم يلتقط أبدا كحقيقة ذهنية، فالمتكلم

يستهدف بالضرورة من خلال الكلمات حقيقة، لا وجودًا لغويا فى ذاته مستقلا عن تجربة لفظية أو غير لفظية، ومعنى كلمة « مائدة »ليس فكرة المائدة. وفهم عبارة «القمر يتلألأ» ليس معناها أن نفهم مواءمة فعل لاسم، ولا إسناد شىء لشىء ، لكن أن نفهم تعلق مجال واقعى بحقيقة واقعية، و«كل وعى هو وعى بشىء ما» وهذه البدهية حقيقية بالنسبة للوعى اللغوى أيضا فكلمات اللغة قصدية، إنها تتجه إلى شىء آخر، إنها «تتمركز نحو» «وضعت من أجل » شىء ليس لفظيا، شىء «هو هنا من قبل» وجاء التعبير ليوضحه لالينشئه، وعلم اللغة له الحق - كما فعل دى سوسير، فى أن يختصر الرمز إلى «جوهر مزدوج» لكنه فى هذه الحالة يكون على المستوى الظاهراتى الفونومونولوجى وهو المستوى الملائم للمتكلم الذى لايهدف إلى إنتاج صورة سمعية وإنما إلى إنتاج صوت ولا يستهدف من خلال الصوت تصورًا وإنما يستهدف «شيئًا» أو «مرجعا» حقيقيا أو غير حقيقى، مجردًا أو مجسدا.

وينبغى أن نفتح قوسين هنا، فالمرجع الذى نتحدث عنه، ليس هو «المرجع» الذى يتحدث عنه فريج Frge أى: الأشياء الواقعية كما هى موجودة فى ذاتها وتبعا لهذا التفسير الكائنى الأونتولوجى للمرجع فإن كلمة مثل: «عوليس» لا مرجع لها، مادام «عوليس» لم يكن موجودا، لكن هذه المشكلة الوجودية لاتهم إلا المنطق، ونقطة الملاءمة بالنسبة لوجود اللغة هى الرصد الظاهراتى الفينومونولوجى ، وبالنسبة للمتكلم فإن «عوليس» مرجعها شخصية فى «الأوديسا» أى: كائن خيالى، تشكل الخيالية بالتحديد سمة وجوده، وبالطريقة نفسها فإن المرجع الفينومونولوجى ليس قصرًا على الكلمات التى تميز الأفراد ، فكلمة « خضراء» لا ترسلنا إلى شعور وإنما إلى مجال الأشياء وبنفس الطريقة ترسلنا كلمة «مختلف» إلى العلاقات بين الأشياء، فالمجال والعلاقة يشكلان المرجع الخاص للكلمتين (١) .

وإذن فإن سمة كهذه لا تنتمى فيما يبدو إلا إلى المجمل الذهنى للمحتوى الذى يسمى: « ممثلاً » ، كالإدراكات ، الصور ، التصورات ، أى: إلى ذلك النظام للظواهر

(١) حول هذه المشكلة انظر C.O Martin, L anguage, Thruth and Poetry, Chap. VII "Does Literature Refers?" .

الذهبية، الذى لا يوجد إلا من خلال الالتقاط المباشر للحقائق غير المادية ، وتبعًا للتصور التقليدى ، فليست هذه هى حالة الظاهرة الانفعالية، فالكلمة المجربة ، من خلال كونها كذلك ، يبدو أنها لا يمكن أن تقدم على أنها مغلقة على ذاتها ، يمكن أن نقول: « تصور الوردة » أو « صورة الوردة » لكن « تأثر » أو « انفعال الوردة » ألا يبدو هذا تناقضا بين الكلمات ؟ فكل تأثر يبدو أنه « مُعاش » أى: أنه يلتقط نمطًا على نموذج « أنا خائف ، غاضب ، سعيد ، متألم » وكلها حالات للأنا ، التقطت كما هى من خلال الوعى الذى سانده . ويمكن أن نصف الفرق من خلال استعارة مكانية، كالعرض الذى يستمد من محتواه الخاص موضوعه ، أى: باعتباره كائنًا خارجًا عن ذاته ، فرؤية الإنسان لموضوع غير رؤيته لعينيه ، وعلى العكس لا تستمد اللغة الانفعالية محتواها الخاص إلا باعتباره « موضوعيًا » ظاهرة داخلية، حدثًا داخليًا بالنسبة « للأنا » التى تقره وعلى أكثر تقدير تختلط به ، وهكذا تفرع محتوى الوعى إلى فرعين ، أحدهما «تقديم دون انفعال» يقابله « انفعال دون تقديم» والانفعال إذن لا يمكن أن يكون مرشحًا لدور « المحتوى » ؛ لأنه على عكس « التقديم » لا يمكن أن يتخذ من شىء ما مرجعًا له ، باعتباره شيئًا يتجاوز موضوعيته ذاتها. إن مثالاً نموذجيًا لهذا التصور يمكن أن نقرأه عند ألان روب جرييه الذى افتتح حديثه عن الإجراء الاستعارى بهذه الكلمات : « الأساس فى هذه الوحدة الشعورية التى نقبلها أننى أتحدث عن حزن مشهد ما ، أو لامبالاة حجر ما أو غطرسة خاتم، وأنا أنسى ، أننى وأننى وحدى الذى جرب الحزن أو الوحدة »(١) وسبب هذا النسيان، كما يقول المؤلف ، هو « الإنسانية » التى تجعلنا نعتقد فى عالم مركزه الإنسان ، ونجعل الأشياء الأخرى شعوبًا شبيهة بنا، لكننا يمكن أن نسأله من أين أتى هذا الاعتقاد، وألا يكمن الخطأ الذى يحمله داخل الإدراك ذاته ، إن روب جرييه ، محا ، دون أن يقول ذلك ، الخبرة الرئيسة لعلم الفينومونولوجى، اكتشاف ظهور عالم لا يختلط بالذات الخاصة كما تقدمه المعرفة .

إننا ينبغى هنا أن نعود إلى الكتاب الرئيس لمرلو بونتى Merleau Ponty « فينومونولوجى الإدراك » ، الذى سأقتبس منه عدة استشهادات ، لكنها

(1) Pour un nouveau Roman.

لا تغنى مع ذلك عن قراءته ، وأنا أذكر مع ذلك ، أن التجربة الفينومونولوجية ، تبحث عن الوصف « الخام » للتجربة ، كما تعطى نفسها قبل التركيب ، أو التفكير أو المعرفة. وعلى عكس « العلم » فهى تبحث عن العودة إلى الظاهرة الخالصة التلقائية ، وهى تكتشف هناك المشاعر كفعل « للجسد الخالص » لا هو فى ذاته ، ولا من أجل ذاته ولا من خلال التفكير ، ولا من خلال الشعور ، وينبغى أن يوصف داخل نموذج الكائن الأساسى والمبهم الذى هو كونه .

« هكذا يبدو « الشيء » باعتباره طرفًا علائقيًا لجسدى ، أو بصفة أعم لوجودى الذى لا يمثل فيه جسدى إلا البناء المثبت ، ويتشكل الشيء من خلال تفاعل جسدى معه، إنه لا يوجد له أولاً معنى ؛ لكى نفهمه ، بل يوجد له بناء قابل لأن يستلهمه الجسد لإدراكه ، وإذا أردنا أن نصف الواقع كما يبدو لنا ، من خلال التجربة الإدراكية، سنجده محملاً بأحكام بشرية (ص ٣٦٩) ، إن الحكم على السماء المغطاة بالحزن ،لم يلتقط إذن من خلال الوعى باعتباره إجابته الخاصة على انتعاشه هو المحايد ، لقد قرئ مباشرة فى صفحة السماء كأنه صفتها الخاصة ، لقدْ انتعش من ذاته كالرائحة، وينبغى أن نميز هنا ثلاث لحظات (١) إدراك سماء رمادية ، (٢) تجربة الحزن ، (٣) حكم بالسببية يربط بين ١ ، ٢ ، إنه من خلال حدث واحد للوعى تلمح الذات السماء وتجرب الحزن ، فالسماء حزينة كما أنها رمادية . إن الإدراك الأصلى الوهلى « غير الخاضع للتنظير والتفكير » لم يعد يلمح « الرمادى » كلون ، لكنه يلمحه كحزن ، هكذا كتب هيدجر : « أن يكون المرء داخل إيقاع انفعالى ، ليس تابعًا بالدرجة الأولى لشيء فيزيائى، ولا ذلك فى ذاته شيء ضمنى داخلى يتسرب إلى الخارج بطريقة غامضة ويترك تأثيره على الأشياء والأشخاص . إن الإيقاع الانفعالى لا يأتى من الداخل ولا من الخارج لكنه يصعد كنمط للوجود فى الكون من هذا الكون ذاته »(١) ويبقى حقيقيًا أن هذا « التجريب » ليس مغايرًا للإدراك ، وأن المرء يستطيع أن يلمح السماء فى وقت واحد رمادية ومحايدة ، لكن هذا يعنى: أن هناك إدراكين كما أن هناك صورتين، وهناك نمطان أو بتعبير أدق: قطبان لتجربتين ، تجربة « خام » غير مكتملة ، وتجربة

---

(1) Sein und zeit, p. 136

تأملية اكتمالية ، وهما قطبان للرؤية أو للوعى بالعالم ، وعبارة: « السماء حزينة» تتعلق بالوعى الاكتمالى باعتبارها جملة انعطافية ، وهذا النمط من الوعى هو دون شك الوعى الذى يتشكل طبيعيًا عند « الناضج المتحضر » وكل وظيفة الشعر لا تظهر إلا على أنها نقل ذهنى ، تغيير للوعى المكون عبر وسيلة الكلمات، عودة إلى الاتصال بالعلم الذى يتكشف محملاً بما أسماه مرلو بونتى « المعنى الحيوى» أو « الوجودى» وهو معنى سرعان ما تجده الكلمات عندما يعطيها التصور الفنى الطاقة والمجاز كمرحلة ثانية من مراحل الصورة ، أى: باعتباره تخفيضًا للمجاوزة التى يستعملها ولم يعد « كلمة فى مقابل كلمة » .

فأن نفهم قول بودلير :

« كانت السماء حزينة وجميلة كأنها مذبح هائل للقرابين »

أن نفهم هذا البيت ، ليس معناه أن نحل تصورًا محل آخر ، وأن نفسر كل كلمة بكلمة أخرى ، فهذا حل يبدو فى وقت واحد بائسًا وغير مفيد ومكلف ، إن القراءة الشعرية دون شك تغيير ، ولكنها تغيير جذرى ؛ لأنها تغير من نمط إلى نمط فى نظرتنا إلى العالم وفى علاقتنا بالأشياء ، فرؤية السماء حزينة هو نمط أساسى فى الرؤية والشاعر لا يصنع شيئًا على الإطلاق إلا أن يقول الأشياء كما يراها . إن التحليل يقودنا إذن إلى التمييز بين نمطين من التجربة ، أحدهما محايد، والآخر مكثف ، الأول تصورى، والثانى تأثرى ، ولكن القول: بوجود إدراك أو صورة تأثرية يقودنا إلى أن نناقش موقع التأثرية ذاتها . فقراءة القصيدة أو فهم القصيدة يعنى: أن تحس المعنى. واللغة الشعرية لا تصنع معنى إلا إذا قلقت بتجربة هى الظهور نفسه لهذا المعنى ، لكن سؤالاً يثار ، إذا كانت قراءة نص ذى إيقاع حزين هو تجربة للحزن فهل هو دلالة على الكائن الحزين بنفس القدر الذى تدل عليه الكآبة والإحباط ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فكيف يتفق هذا مع الشعور بالمتعة الشعرية ؟

وهنا نجد مشكلة تتعلق بمباحث الجمال النفسية لم يطرح حولها المتخصصون قدرًا كافيًا من الأسئلة ، إن مسرحيات تشيكوف تتنوع جميعًا حول موضوع واحد ،

«التبرم بالحياة» ، ولا يمكن أن يتم التذوق الأصيل لنصوص هذه المسرحيات إلا من خلال هذه التجربة الإيقاعية التأثرية التى يضع كل فن تشيكوف أهدافه من أجل إيصالها إلى المتلقى ، لكن هل يحس الممثلون فى « الأخوات الثلاث » بالتبرم ؟ وإذا كانت الإجابة بالنفى فإننا نكون إذن قد تخطينا عقبة جديدة ، كيف يمكن أن يكون الموضوع الواحد، تجربة للتبرم وغير تجربة للتبرم؟ والإجابة هنا تتطلب مرة أخرى التمييز بين نمطين من التجربة ، إحداهما عيشت عاطفيًا ، وتلك هى العاطفة بالمعنى الأصلى مع كل ظواهرها النفسية التى يقول عنها و. جيمس . W. James بحق إنه بدون هذه الظواهر تكون العاطفة مفرغة من جوهرها ، وثانيتهما مجردة من كل صدى خارجي واع، أى: أنها تجربة دون أن تكون معيشة ، وقد أشار ڤاليرى من قبل إلى ضرورة هذا التمييز، فإذا كانت وظيفة القصيدة هى أن « تنتج عاطفة » فإنه يبقى أن تلك العاطفة المنتجة عاطفة خاصة متميزة « ومن المهم لنا أن نفرق بوضوح ما أمكن بين العاطفة الشعرية والعاطفة العادية[1] .

ويقول مرة أخرى : « هنا تكمن خاصية من أكثر الخواص غرابة فى الفن، وهى تلك التى تجعل شيئًا ما حساسًا ولكن ليس بنفس طريقة الحساسية العادية[2] » النظام الخاص للحساسية يحدده ڤاليرى فى كلمة: «إنها حساسية الكون تلك التى تشكل الخاصة الشعرية»[3]، وهى عبارة تلخص الموضوعين اللذين يتناولهما تحليلنا،«شمولية» و«موضوعية» التجربة الشعرية.

وقد ميز ميكيل دفرن Mikel Dufrenne بدوره بين هذين النمطين فسماهما «العاطفة» و «الإحساس» ، «فعاطفة الخوف غير الإحساس بالخوف، إنها طريقة ما فى رد الفعل للرعب عندما يلتقط كخاصة لعالم ماثل، وفى الصراع داخل عالم الرعب، وبنفس الطريقة فإن البهجة ليست هى الشعور بالفكاهة، لكنها الوسيلة التى تخترق بها عالم الرعب، وأيضًا فإن الرعب أو الشفقة ليسا هما مشاعر «المأساة» لكنهما ردود أفعال توضح الطريقة التى نرتبط بها داخل عالم «المأساة» من خلال مشاركتنا لأبطالها»[4].

(1) "Propos sur la poésie" Œuvres. Peliad 1,p. 1363 .
(2) "Nécessité la poésié" Œuvres, peliad 1, p. 1389 ,
(3) Propos sur la poésie" . Ibid, 1363 .
(4) Phénomenologie de l'expérience esthétique, 1, p. 469 .

أما مرلان بونتى ، فقد جسد المصطلح الثالث الواسطة بين الموضوع «فى ذاته» والوعى «لذاته» فيما أسماه: « الموضوع الذى يحس بكل ما عداه، والذى يحدث الرنين لكل صوت، والنموذج لكل لون والذى يُزوِّد الكلمات بمعانيها الأولية الخام بالطريقة التى يتلقاها بها» (ص٢٣٧) ويبقى أنه بالنسبة له فإن هذا المعنى ليس معيشا بالدقة، ولنقس من تجارب ورنر Werner حول التوازى الفعلى ، فقد كتب : «إن كلمة «ساخن » مثلاً ترمز إلى لون من تجربة الحرارة يصنع حولها هالة معنوية، وكلمة «صعب» تثير لونًا من الصلابة فى المرحلة الأولى وليس إلا فى المرحلة الثانية التى تنخلع على المجال السمعى أو البصرى وتأخذ صورتها كرمز أو كمفردة، إن الكلمة إذن لا تتميز من خلال الموقف الذى تدل عليه، وهى فقط عندما يمتد وجودها تظهر باعتبارها صورة خارجية ويظهر معناها باعتباره تفكيرا[1] (ص ٢٧٢) لكن تجربة الحرارة أو الصلابة التى تصنع معنى الكلمة، تبقى متميزة عن التجربة الواقعية: «ليست المسألة هنا تخفيض معنى كلمة «ساخن» إلى شعور بالحرارة ؛ لأن الحرارة التي أحسها وأنا أقرأ كلمة «ساخن» ليست حرارة شعورية، إنه الجسد فقط الذى يتهيأ للحرارة«(٢٧٣).

وبنفس الطريقة يقال: إن الصورة ليست هى الإدراك أيًا كان ما تحمله من محتوى ؛ لأنها تطرح موضوعها على أنه غير واقعى (كما يقول سارتر) كذلك التجربة الشعرية ؛ لأنها لم تُعَش كحدث أو كحالة للذات لكن كقيمة موضوعية وهى موسومة باللاواقعية ويمكن أن يقال: صورة تأثرية أو تأثير صورى، وهو ما دعاه بودلير «حساسية الخيال» وهذا لا يعنى أنها «مختلفة» أو «ألعوبة» إنها تبقى تجربة حقيقية ولكنها من بعض الزوايا «متميزة»، يمكن إذن الحديث عن نوع من «التمييز النفسى» يتم من خلال إيقاف الحركة a putting out of gear الذى يفكك التجربة عن ردود الأفعال الخالصة للجهاز البشرى التى ترتبط فيما بينها بالاستجابة للحاجات الحيوية، والاستعارة الحسية هنا ؛ لكى تساعد الوصف، إن تجربة كهذه سيقال عنها: إنها وسط بين الذات والمعرفة ، فلا هى

(١) مطابقة المعنى الوهلى للكلمة مع «الموقف الذى تدل عليه» شديد القرب من نظرية أوسجود التى سنتحدث عنها فى الفصل القادم.

متطابقة مع الذات كشيء معيش، ولا هى خارجة خروجًا كليًا عنها كالشيء «المعلوم» لكنها فى نصف المسافة ؛ لأنها علىَ اتصال بطرفى الأنا واللاأنا[1].

هل هذا النمط من التجربة الذى يشكل المعنى الشعرى، هل ينبغى أن نواصل تسميته «التجربة التأثرية أو الانفعالية»؟ وإذ أردنا أن نعطى لهذه المصطلحات معناها الأصلى الذى تتميز به كل أنواع التجربة، فسوف يبقى أمامنا التخوف من ألا يكون مرجعها التجربة المعيشة، وأن يكون التعبير: «اللغة التأثيرية» أو «المعنى الانفعالى» لا يرسلنا بسهولة إلى «التعبير عن المشاعر» وربما يكون البحث عن «المفهوم» الذى يوجد وراء المصطلح، مفيدًا كما صنعت فى بناء لغة الشعر، لكن ربما يكون من الخطإ أن نستخدم كلمة جرت عادة اللغويين على استخدامها تحت عنوان: «المعنى الثانوى» دون تحديد إن كانت كلمة «المعنى» ذات طبيعة تصورية أو غير تصورية، وحتى عندما نحدد المصطلح فنتحدث عن «المفهوم التأثرى» فنحن لا نعلم إن كان التأثر يرجع إلى موقف المتكلم، أو إلى تأثير إنتاجه على المتلقى أو على العكس من ذلك يرجع إلى المحتوى التأثيرى فى ذاته، ومن أجل هذا فسأحاول هنا أن أقلّص من استخدام هذا المصطلح دون استبعاده، وإذا عدت إلى استخدامه فسيكون دائمًا تحت عنوان «المعنى التأثرى» كما كان يستخدمه أوسجود "affective meaning" ، وأنا أغامر إذن بمصطلح جديد ؛ لأشير به إلى نمطين للمعنى تصورى أو إشارى فى مقابل تأثرى أو مثير للعواطف، وإذا كنا نقول معنى مثير للعواطف "Sens Pathétique" فنحن لا نعيد المصطلح إلى جذره «يثير المشاعر»، وقيمته لن تكون مختلفة فإن الشعر الغنائى فى معظم نماذجه يستخدم مصطلحات هى فى ذاتها «تأثرية» وعلى الشاعرية أن تبحث عنها يومًا، والتساؤل الذى يهدف إلى معرفة ما إذا كانت «المثيرات» بسيطة أو مركبة، وإذا كانت مركبة فهل يمكن أن تخضع للتحليل كوحدات أولية، كل هذا سنختبره فيما بعد خلال الحديث عن منهج أوسجود الذى يقترح نمطًا من التحليل كالذى أشرنا إليه.

---

(١) يقول مرلان بونتى: «أن تعيش شيئا ما ليس معناه ألاّ تتطابق معه ، ولا أن تفكر فيه من جزئية إلى أخرى» .

بقى أن نواجه صعوبة أخيرة تتصل بتسمية هذه المصطلحات، فالشاعرية تستخدم «لغة يفسر بعضها بعضًا» وهذه اللغة فى ذاتها تصورية فأن نقول: إن «الأحمر» يعنى: «العنف» مشروع من حيث إن التجربة الموازية للاستخدام الشعرى لكلمة«الأحمر» هى فى ذاتها حقيقة يمكن أن تكون مرجعًا للتصور، لكن من الوارد أن نغامر فنقع فى الأُخْدود القديم ونعتقد أن كلمة «أحمر» هى هنا ؛ لكى تعنى مفهوم العنف، وهنا يكون لنا الحق أن نقول مع بريتون: «لو أراد الشاعر أن يقول: «العنف» لقالها» فإذا لم يكن قد فعل ذلك، فإن هذا يعنى: أن هذه الكلمة فى السياق العادى لها مفهوم محدد على حين أن «أحمر» فى السياق الشعرى،داخل ومن خلال الصورة، ترسلنا إلى محتوى مثير أى: تجعلنا نحس عنف العالم داخل نمط من شبه التواجد، وهو الإحساس الذى يجعل كل الفن الشعرى وظيفته الوحيدة، إيقاظه.

إن الشعر لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية، إن التقابل بين مشير /← مثير هو الملمح الوظيفى الملائم للتقابل شعر /← لا شعر، واللغة العلمية (أو الاستعمال العلمى للغة السائدة) هو دائمًا تصورى، والشعور والعلم يحتلان قطبى المحور، الذي يمكن أن تنتظم داخله أنماط الخطاب الأخرى التى نسميها: «الخطاب العادى» فهى توجد على هذا المحور على مسافات مختلفة من أحد القطبين تبعًا لطبيعتها الخاصة، فاللغة المكتوبة من خلال أهدافها التعليمية هى دون شك قريبة إلى حد ما من القطب التصورى، وإلى هذا يلجأ التحليل عندما نقابل بين الشعر واللغة العادية.

لكن اللغة التصورية تبدو وقد أحرزت تقدمًا حاسمًا، فمعجمها، على الأقل بالنسبة لأغلبية الكلمات، يمتلك معنى مستقرًّا إلى حد ما، داخل الجماعة، وليس هذا هو الحال بالنسبة للغة التأثرية، أليس قولنا فى التفسير الداخلى للغة الشعرية إن أحمر=العنف ، وأخضر=السلام يمثل دليلاً على الصدفوية؟ من سيعارض أولئك الذين يرفضون أن يمنحوا هذه المصطلحات أى معنى من هذا القبيل؟ يمكن فى بعض الحالات أن نجيب هؤلاء من خلال استثارة اللغة ذاتها،

فصور الاستعمال الشائعة مثل: «أفكار سوداء» أو «حياة وردية» تؤكد القيمة التأثيرية لهذه الألوان. إن تفسير القاموس (الفرنسى)لكلمة مثل: rondeur «الصفاء» باعتبارها مرادفة لكلمة bonhomie «طيبة القلب» لدليل على أننا فى الشكل الشائع لا نرى إلا تساوى بعد النقاط عن المحور، وذلك ضرب من سهولة تطور الشكل الذى يتحرك بطريقة مستمرة دون أن يتردد كما هو الشأن فى المربع والمثلث.

وإذن فإن الكلمات بالتحديد ليس لها ملجأ تأخذ فيه خصوصيتها وتدخل فى التصورية إلا فى الشعر، وعلى الأقل فى الشعر الحديث.

ولكن كيف يحل المتلقى شفرتها؟ للإجابة على هذا السؤال، لابد أن نبحث عن أسس الشفرة الشعرية، وأن نفتش عن جذورها.

* * * *

إن مجمل المعانى الشعرية التى تحملها كلمات اللغة ترتكز على أساس مزدوج: (١)المرجع، (٢)الدالّ، ولنبدأ بالمراجع التى لها دور رئيس، وتلك يمكن أن نجد لها أصلاً ثلاثى الأبعاد: (أ)طبيعى، (ب)ثقافى، (جـ)شخصى. وكما سنرى فإنه لا يمكن استبعاد أحد العناصر عن العناصر الأخرى.

(أ) طبيعى :

ينبغى أن نعود هنا مرة ثانية، إلى «فينومينولوچى الإدراك» لمرلان بونتى، وهو كتاب خصص كله ؛ لتوضيح «المعانى الوجودية» التى تحملها الأشياء بصفة أساسية، وقد أطلنا فى الاقتباس منه إلى حد ما: «بالنسبة للتجريبيين ، فإن الوجوه والأشياء الموحية ثقافيًا، مدينة فى طاقتها السحرية لتحولات ومعارضات الذكريات، إن العالم الإنسانى لا يمتلك المعنى إلا مصادفة وليس هناك إطلاقًا داخل الجانب المحسوس من مشهد ، أو من موضوع ، أو من جسد ما يحتم عليه أن يحمل معنى البهجة أو الحزن أو الحيوية أو الموت أو الرقة أو الخشونة» (ص:٣٢) لكن ما لا يدركه التجريبيون هو الدور الخالص للجسد وهو كونه مرنانا كاشفًا لكل الذبذبات التى يتصل بها، إنه هو الذى يعطى للكيف الحسى لونًا من الأساس « الإنمائى المتحرك» لكننا لو أعدنا للجسد الخالص دوره

داخل عملية الإدراك فسوف يبدو إذن أن كل «هذه المعارضات، كل هذه التلاحمات ، كل هذه التحولات، إنما بنيت على خصائص جوهرية»، هذه «الخصائص الجوهرية» وهذه «الإسنادات الأنثروبولوچية» تظهر داخل كل الإدراكات لكن من الحق أن يقال: إن درجة كثافتها تختلف تبعا للموضوعات والسياقات . إن مرلان بونتى يستشهد بالشعراء والرسامين وجلساء المرضى ؛ للتأكيد على فكرته (فى وجود دور الجسد المرنانى الكاشف) فيقول : «عند الأشخاص العاديين، وخاصة على مستوى المعامل، فإن «التواجد الحسى» ليس له معنى حيوى، ولا يؤثر إلا قليلاً على الحركة العامة، لكن المتعرضين لتجارب فى المخ أو المخيخ، يبدو لهم واضحًا ما يمكن أن يكون تأثير الوجود الحسى حول اختلاجات وتحرك العضلات، إن لم يكن تأثيره على الموقف بعامة، فإشارة حركة الذراع التى يمكن أن تتخذ مؤشرًا على الاضطراب الحركى تختلف فى درجتها واتجاهها تبعًا للحقل المرئى المؤثر، الأحمر، الأصفر، الأزرق، الأخضر، وبصفة عامة فإن الأحمر والأصفر يؤثران فى إبعاد الذراع خارج الجسم، والأزرق والأخضر فى تقريبه من الجسم، وبصفة عامة فإن التقريب يعنى: أن الجهاز الجسدى ينجذب نحو العالم، والإبعاد يعنى بالعكس: أنه يلتف حول محوره، إن «التكييفات الحسية» إذن لا ينبغى أن تتقلص لمجرد تجربة ذوات معينة وحالات معينة، إنها تتفتح مع الحركية البصرية المغلفة بالمعانى الحيوية» (ص٢٤٣) وها هى القيم التأثرية لبعض الألوان، فالأخضر بصفة عامة لون «مريح» ويقول من أجرى عليهم الاختيار: «إنه يعيد تشكيلى فى ذاتى ويضعنى فى سلام» ويقول عنه كاندنسكى: «إنه لا يطلب منا شيئًا ولا يدعونا إلى شىء» والأزرق يبدو كما يقول جوته وكأنه «يستسلم لنظرتنا» وعلى العكس فإن «الأحمر» يخترق العين كما يقول جوته: إن الأحمر «يمزق» والأصفر «يخز» كما يقول أحد من أجريت عليهم تجارب جولدستان» (٢٤٤).

والنفسيون من أنصار نظرية الشكل أو الصيغة «الجشتالت» (Gestaltheorie) يوافقون بدورهم على وجود هذه «الكيفيات» التأثيريةالطبيعية. فالنظرية ترى

أن «الأشياء لها فى ذاتها، وبفضل بنيتها الخاصة، وبعيدًا عن أى تأثير داخلى للذات التى تلحظها، خصائصها الذاتية، مثل: الغرابة، أو الهدوء ، أو الرقة... إلخ[1]» أما مدرسة لبزج فتذهب إلى أبعد من هذا « إنها تبحث عن إعادة اكتشاف الدلالة التأثيرية فى الشكل الأول، فى مجمل بثّه، ودون توقف أمام الكيفيات المختلفة للأجزاء، وهكذا أظهر فولكلت Volkelt من خلال دراسة لرسوم الأطفال أن الأشياء، خاصة عندهم «لها حقائق لمسية وانفعالية».

وينبغى أن نتذكر كل هذه الشهادات داخل قراءتنا الشعرية، ويمكن لنا أن نقول: إنه إذا كان الأزرق لونًا هادئًا، فإننا يمكن أن نفهم لماذا قال مالارميه: «الوحدة الزرقاء» وإذا كان اللون الأخضر يفضل الحركة نحو الأشياء، لماذا مزج بودلير هذا اللون بالحب فى قوله:

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولى

وإضافة إلى هذا، فإذا صح أن لكل كيفية محسوسة امتدادات متنامية متحركة فإن ظاهرة التداعى التلقائى للحواس "Synesthesie" تجد تفسيرها فى أنها مرتبطة بمزج امتداد من هذا النوع لانبعاثات حسية مختلفة المصادر، والواقع أنه بالنسبة لعلم الفينومينولوچى، فإن ظاهرة التداعى التلقائى للحواس لا تبدو خارجة عن القاعدة، وإذا كنا لا نلحظها فذلك ؛ لأن المعرفة العلمية تتجاوز التجربة، ولأننا نسينا كيف نرى أو نسمع أو على الإجمال، كيف نحس، على حد تأكيد ميرلو بونتى. والشاعر إذن، هو ذلك الذى لم ينس كيف يحس، من أجل هذا فإنه يشكل ذلك التزاوج بين الكلمات الذى يبدو غريبًا لأولئك الذين فقدوا الذكريات ولم يعودوا يرون فى الكلمات إلا تصورات، وهذه هى «التراسلات» التى تحدث عنها بودلير فى قصيدته التى تحمل هذا العنوان، لكن ظاهرة «التراسلات» لا تتوقف عند الكيفيات الحسية الخالصة، ويمكن أن نعمم المصطلح ونصل به إلى مجسدات هذه الكيفيات التى تتجلى فى «الأشياء» أو «الأحداث»، وسنكون إذن مع «التراسلات» التى تشكل مفتاح المرحلة الثانية فى الصورة، ومن هنا تتقلص

(1) G. Guillamaume. Psychologie de la forme, p. 190 .

المجاوزة ويتقلص المنطق الذى يحدد الشعرية ممتدة من النموذج المثالى إلى النموذج التركيبى، ومن الكلمة إلى الخطاب، لكن علينا ألا نسبق الأحداث.

إن طبيعة القيمة التأثرية يمكن لها أن تتصنف فى ذاتها تبعًا لكونها مباشرة أو غير مباشرة، وفى الحالة الأولى، والتى أشرنا إليها من قبل، تنبعث الذبذبات الجسدية التى تشكلها مباشرة من المنشط تبعًا لبنيته الداخلية، فانبعاث العنف من اللون الأحمر متصل اتصالاً مباشرًا بالإثارة العصبية التى تتلاقى مع ذلك اللون، لكن الربط الامتزاجى بين الأحمر والدم لا يفعل إلا أن يقوى هذا الشعور من خلال سياق مزدوج (الحمرة ← الدم ← العنف) وسياق كهذا يبدو سياقًا طبيعيًا (غريزيًا) لا يدين فى تكوينه بشىء للثقافة. وبنفس الطريقة يمكن أن يعنى: «الأخضر» الطزاجة والراحة، من خلال ذاته، ومن خلال امتزاجه بلون النبات، والامتزاج هنا أيضًا طبيعى غريزى. وهذا لا يعنى كونه عالميًا عامًا، مع أنه كذلك فى المثالين السابقين، فالدم أحمر والعشب أخضر فى كل زمان ومكان، وكذلك الشأن بالنسبة للون الأسود، لون الليل الذى يمتزج داخل تجربة الذاكرة بالخوف والموت «هكذا كان يرسم القدماء فى أشعارهم أرض أسلافنا، وهكذا صور التلمود آدم وحواء وهما ينظران فى رعب إلى الليل وهو يغطى الآفاق والخوف من الموت يجتاح قلبيهما المليئين بالرعب»[1] .

لكن بالنسبة للأصفر، «اللون اللاذع»، فمن الممكن أن يكون ذلك اللون قد قوى هذا الإحساس فيه من خلال ارتباطه مع الليمون، وهذا الارتباط الشديد إذن لا يوجد فى الثقافات التى لا تعرف هذه الثمرة، كما أن كل المجتمعات مثلاً لا تستخدم الطباق وهذا يجعلنا نفهم بعض الاستعارات المستمدة من الطباق والتى تحدث عنها ليفى شتراوس قائلاً: إنها «تتصنف بطريقة دلالية فى قائمة هى قائمة العنف والاضطراب والفوضى» (*) . ويبقى مع ذلك أن نقول: إن تصنيف الطباق فى قائمة العنف تصنيف طبيعى غريزى، وينبغى إذن ألا نخلط بين

(١) أشار ديوراند فى كتابه «البنية الأنثروبولوجية للمتخيل» إلي أن كلمتى «الموت» و «السواد» متحدتان فى بعض اللغات الهندية .

(*) فى الفرنسية تعنى كلمة Tabac ، الطباق أو التبغ ، وفى الوقت نفسه تعنى اللكم والضرب .

صفتى «طبيعية» و «عامة» أو على الأقل ينبغى أن نقرن فرضية العمومية بالاحتمالية أو الضعف كما تصنع الدلالية الحديثة التى تصف كل لغة بأنها «شبه عمومية» (أو ذات عمومية خاصة) بالقياس إلى العمومية المطلقة.

(ب) ثقافى (البعد الثانى من الأبعاد الثلاثية لمرجعية المعانى الشعرية)

كثير من المؤلفين يرجعون القيمة النفسية للون الأسود إلى أنه فى ثقافتنا يأخذ الحداد الشكل الأسود، وهذه القيمة ليست إذن إلا مرادفًا لشفرة رمزية فى ثقافة ما، ويستدلون على هذا بأنه فى ثقافات أخرى، كالثقافة اليابانية يأخذ الحداد اللون الأبيض، وهذا ممكن، خاصة أن الأبيض يقتسم مع الأسود فى عالم الألوان، الصفة الأكروماتية (التى تنفذ منها الألوان دون تحليل) ولا توجد أمثلة أخرى ترمز للموت من خلال اللون، ويمكن أن نتساءل مرة أخرى إذا كانت فروق الدوال لا تعكس فروق المدلولات، فإن الموت لم يكن له فى المجتمعات اليابانية القديمة الإحساس التراجيدى الذى نملكه نحن الآن، وملكات الغرب كن يرتدين أيضًا اللون الأبيض للحداد، والرمزية هنا واضحة، فالأبيض دال على «نفى الموت» فى «خلود الملكية» «مات الملك، يحيا الملك» وهو عبارة تعنى: أن المملكة لم تمت، وأخشى أن أعتقد بطريقة شخصية أن القيمة التأثرية المرتبطة باللون الأسود، قيمة ذات أصول ثقافية (وليست غريزية طبيعية)، إن كل ثقافة تنغرس جذورها داخل الطبيعة التى تنتمى إليها، وتقوى بعض جوانبها ؛ لكى تشكل فروقها الخاصة المميزة، فالكاتدرائية، والهرم ،والنصب الحجرى، ليس بينها شيء مشترك، سوى أنها أشياء ممتدة امتدادًا رأسيًا، وينبغى أن نسأل علماء السلالات، إذا كانت هناك ثقافات تمثل فيها هذه الامتدادات (أعلى - أسفل) شيئاً يؤثر تأثيرًا قويًا على علاقتنا بالعالم ، ونحن من الناحية الرمزية نجهله أو نعكسه - ومن المحتمل فى هذه الحالة، أن يكون التأثير الثقافى رمزًا لتقوية حدث طبيعى غريزى، وتبقى مع ذلك حالات ، مما تنتمى إلى أصول «ثقافية» خالصة فى معناها دون شك، مثل: استخدام النازية للصليب المعقوف، دون أن يكون

هناك رابط بينها وبين السفاستيكا الهندية التى كانت تتخذ من هذا الصليب المعقوف رمزًا لها .

إن هذا النمط من المشاكل، يبدو مع ذلك أقرب إلى الأنثروبولوچيا منه إلى الشعرية التى لا تستطيع فيما يخصها إلا أن تؤكد قابلية الإدراك المتفاوتة للنصوص الشعرية تبعًا لأصولها.

هناك سمة طبيعية إذن، والشعر ناقل ثقافى والترجمة ممكنة، وسمة ثقافية والقراءة تبقى محوطة بهواء ثقافى معين، وبودلير لن يكون مقروءًا بالمعنى الحقيقى إلا فى الغرب، وهذا شيء يؤسف له، لكن الواقع لا يكذب إطلاقًا الفطرية الدلالية الشعورية، إن المحدودية التاريخية الجغرافية لشفرة ما لا يمنعها من أن تؤدى وظيفتها، فهناك قيم هى بالتأكيد مكتسبة اكتسابًا ثقافيًا خالصًا، مثل القيم المرتبطة بأسماء الأعلام، ونعلم القوة الموحية التى استطاع فكتور هيجو أن يستمدها من أسماء الأعلام ، ومن أمثلة ذلك كلمة «جيريماديت» (*) فى بيته:

إننى أستريح فوق «الراءات» وفوق «جيريماديت»، وهذا الاسم، كما نعلم، هو سخرية لغوية من هيجو لعبارة je rime a dethe لكنها ظلت تحمل معنى يمكن أن يكون متصورًا ولكنه تأثرى، إنه حامل لشعور «عام» من خلال تزاوجه اللغوى والنحوى مع كلمات مماثلة وردت فى الكتاب المقدس وهذا المعنى لا يمكن أن يستقبله من يجهلون هذه الكلمات ، وهذا من سوء حظهم ولكنها الحقيقة.

(جـ) شخصية : (البعد الثالث لمرجعية المعانى الشعرية)

فى نفس الوقت الذى تبدو مرجعية المعانى الشعرية، غريزية طبيعية، وثقافية، فإن شفرة اللغة الشعرية يمكن أن تنغرس جذورها فى الملامح الشخصية للمبدع، وسوف يكون حل شفرات النص إذن صعبًا، وليس أمام المتلقى إلا اللجوء إلى سياق النص، إن معاودة اللجوء إلى النص وحدها هى التى تسمح للتحليل أن يكتشف أن اللون البنفسجى عند بودلير هو: «لون الخصوصية الحزينة،

(*) لا وجود لكلمة je rime a dethe ولكنها جملة تعنى إننى أقفى أبياتى بصوت «ديت» وقد صنع منها هيجو جملة تهكمية .

ولون الحياة المتراجعة» على حين أن البنفسجى عند رامبو هو : «حيوى ، مشع، ملىء بالطاقة..» [1] . وهذا البيت لنرفال :

أعيدوا إلىّ بحر إيطاليا و « البوسيليب »

ربما تعود أصوله إلى تجربة شخصية ، فى نفس الوقت الذى يرسلنا فيه مصطلح Pauslippe إلى تزاوجات ثقافية شديدة الخصوصية، ومع ذلك فيمكن أن نفهم، فهناك كلمات تشع روائح لاتينية غامضة يتغنى بها كل الناس.

وفى المقابل فإن المعنى التهكمى لكلمة «كاتبليا» عند بروست كان سيكون شديد الغموض لو لم يتول هو بنفسه الإشارة إلى بواعثها، وربما كانت جزءًا معينًا من نص شعرى يظل ذاتى القراءة تمتد جذوره فى ذكريات الوعى أو اللاوعى لدى الشاعر. وهنا ـ يفتح الحقل أمام التحليل النفسى، مع تحفظ وارد هو: أن نتائج هذا التحليل لا يمكن أن تؤثر على القراءة الوهلية ولا تبدو نتائجها إلا فى قراءة تركيبية وفعاليتها الشعرية موضع تساؤل .

إن المزج مع الذات يلعب دوره فى نفس الوقت على مستوى التشفير وفك التشفير، والمبدع الذى ينتج من خلال المزج رنينًا وإشعاعًا للكلمات، هل ينبغى أن تكون الإشعاعات متوافقة؟ إن هنالك غموضًا تأثيريًا يجابه المتلقى من جراء تصادم القيم التأثيرية المطروحة في النص مع قيمه هو ، ومن الأمثلة المهمة هنا، ذلك الانغلاق التأثرى الذى يحدثنا عنه أ . مارتينى وهو يقرأ بودلير : « مع أننى شديد الحساسية لفن بودلير فإننى أصطدم فى قصائده بمقترحات المفاهيم التى يطرحها والتى تتضاد مع مفاهيمى وتحمل هياجًا أصم حول التقييم الإيجابى لها، فمن البيت الأول فى قصيدته: « الدعوة إلى الرحيل » :

ياطفلى ، يا أختى

ينتج تصادم ينتشر فى أعقاب ذلك فى كل القصيدة ، وأجدنى محاصرًا، وغير قادر على أن أستسلم لمقترحات العمل الفنى ، فبالنسبة لى كلمة « أختى» هى كائن مواز لا يكون « طفلتى » ، والعلاقة بين أخ وأخت تصنيف فى درجة أقل

---

(1) J.P. Richard. Poesie et profondeur, p. 105.

على مستوى الشفقة منها على مستوى الزمالة أو الصحبة العاطفية ، واستخدام كلمة « أختى » من خلال العاشق يحمل ظلال العلاقة المحرمة بالأخت وهو شعور صادم ، وربما كان هذا الانقباض الأول (أمام البيت) عرضة للاختفاء التدريجى، لو أننى وجدت فى باقى القصيدة مشاعر أستطيع من خلالها أن ألتقى بمشاعرى، لكن الإشارة الوحيدة إلى السماء الملبدة بالضباب جعلتنى أستبعد أى: دعوة للرحلة، وكل سماء ليست زرقاء صافية ، أو هى سوداء تنذر بالبرق الذى سينفجر لتحل محله شمس أكثر إشعاعًا لا يحمل بالنسبة لى أى جاذبية ،إن طفولة مرت فى بلاد جبلية وصيف حار وعاصف، وتربية لا تخلو من آثار التشدد الدينى، خلعت آثارها فى وقت لاحق على بودلير والرمزية، والعقدة التى تسمى: «بالشبقية» كل هذا يمكن أن يثار لكى يوضح هذه المقاومة عندى ضد جذب الشكل الشعرى، الذى لم ألحظ تأثيره علىَّ إلاعندما بدأت أستغرق فى المكونات العميقة لشخصيتى » [1] .

وهناك صعوبة أخرى تواجه القراءة التأثرية وهى تعددية المعنى لمصطلحات اللغة ، فكلمة واحدة يمكن أن ترسلنا إلى مراجع موحدة من وجهة نظر الأنتولوچيا أو علم الكائنات ولكنها متعددة من وجهة نظر الفينومينولوچية أو علم الظواهر، ودراسة الشعرية عند باشلار اهتمت بالبحث عن التأثرات الثانية المرتبطة بمرجعية ما، مثل النار ، الأرض، الماء، الفضاء، لكن هذا البحث الذى يمكن أن يسمى: « تأثريًا» والذى فسر الأشياء بطبيعة الحال من خلال التعبير الشعرى عنها، لابد أن يصطدم باجتماع المتضادات فى الشىء الواحد، فالماء الهادىء يختلف عن الماء الهائج ، والماء الصافى يختلف عن الماء العكر ، والليل ليس له استثارة موحدة ، فبودلير كان يمكن أن يتحدث عن «الظلمة الناعمة التى تمشى» في نفس الوقت الذى يقول فيه: « والرعب من الظلمة » وكلمة الحب فى الفرنسية AMOUR متعددة المعانى، فهي تشير إلى أنماط شديدة الاختلاف من العلاقات، وبودلير كما رأينا كان يربط بين الحب واللون الأخضر ، على خلاف

---

(1) "Connotation poesie et culture" , p. 11, 1967.

أوسجود الذى ربط بينه وبين اللــون الأحمـر فهل أعطى زاوية للصورة تختلـف ٩٨ درجة من التناقض؟ لا .. على الإطلاق فالحديث هنا ليس على نفس الحب، فالعاطفة « المشتعلة » يمكن أن تكون حمراء ، وحب الطفولة أخضر وأقرب إلى الصفاء من الرغبة، والشاعر يصفه فيقول :

وجنة البراءة مليئة بالمتع الخفية

وينبغى فى النهاية أن نقول: إنه إذا كان كل فرد عادى أهلا لأن يلمح المعنى التصورى للكلمات ، فهنالك من عندهم عمى فى رؤية المعانى التأثرية، وبالنسبة لهؤلاء ، وهؤلاء وحدهم ، تصبح القصيدة عملاً مبهمًا ، لقد كتب ريفارول Rivaroli هذه العبارة : «إنه لا يقال على الإطلاق شىء فى الشعر لا يمكن توضيحه فى النثر» [1] وهذه عبارة نموذجية للعمى الشعرى، فإذا كان معنى: «يقال» هو توضيح المعنى التصورى الخالص، فصحيح أن الشعر مثل مجمل وسائل التصوير. ووسائله ليست فقط غير مفيدة ، بل إنها معوقة، لكن إذا كان معنى: «يقال» هو أيضاً التعبير عن شىء آخر، هذا الوجه الشعورى للعالم، هذه الطبقة من قدرة التعبير ، هذه الحساسية للأشياء وللذوات، فإن ذلك يتطلب إذن مقدرة للغة معينة ، وهذه اللغة بالإيقاع والتصوير هى ما نسميه: لغة الشعر ، ولقد قال كلوديل :

لقد وجدت السر ، أعرف أن أقول إذا
أردت سأقول
كل ما تريد الأشياء أن تقوله

* * * *

من يفهم عنى كلماتى ؟ إنه لا يوجد سوى ما تقوله الكلمات ، فكلمات القصيدة لا ترسلنا إلى تصور آخر ، ولا إلى مرجع آخر ، والشىء الذى يتوجه إليه الوعى من خلال الكلمات الشعرية يظل هو الذى يتوجه إليه من خلال مستوى لغوى آخر ، فكلمة خضراء لا تعنى شيئًا آخر مختلفًا فى « ليلة خضراء » عنه فى

(1) Discours sur l'universalité de la langue français, p. 12.

« كراسة خضراء » لكنها فى التعبير الأخير لون بين الألوان الأخرى ، إنها تدخل فى البنية المتقابلة وترسلنا إلى تصورات الألوان ، أما فى « ليلة خضراء » فالأمر بالعكس ، فهى تُنْتزع من هذا المبدأ من خلال الانعطاف ، إنها تجتاح الحقل الدلالى وترسلنا إلى منطقة التأثر، والذى تغير ليس هو الموضوع ولكن الذات ، بناؤها الاستقبالى ، نمط الوعي الذى يلمحه الخطاب ، ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نسمى الشعر: « لغة الفعل » إن الصورة ، كل صورة ، هى إذن تغيير للمعنى والشعر هو: « استعارة كبرى » كما يقول نوڤاليس ، إذ أردنا بهذا استعارة ذهنية، تحول فى رؤيتنا للعالم من خلاله لا تصبح الأشياء إلا حزمة من الإسنادات الأنثروبولوچية. إن الشعر شأنه شأن العلم ، يصف العالم ، لكنهما لا يصفان نفس العالم ، فالعالم ؛ الذى يصفه العلم هو العالم الكوزمولوچى الكونى ، حيث توصف الأشياء انطلاقًا من علاقتها بالأشياء الأخرى ، لكن العالم الشعرى هو عالم أنثروبولوچى فالأشياء ليس لها هنا مجال محدد إلا من خلال العلاقات التى تقيمها معنا نحن ، والشعر أيضًا يبحث عن جوهر الأشياء ولا يستهدف ، خلافًا لما نتوقع، الذات المفردة فى تصوراتها المقابلة للتصورات العامة ، فهو يبحث فى خضراء عن «الخضرة » وفى أنثى عن « الأنوثة » متفردة ومتطابقة من خلال التجسيد : إننى أنا مريم ذاتها ، وأنا أمك ذاتها ، وأنا هى المرأة ذاتها التى أحببتها فى كل الأشكال فى كل واحدة من تجاربك ، لقد تركت أحد الأقنعة التى كنت أغطى بها ملامحى ، وقريبًا سوف ترانى كما أنا » (نرڤال). إنه يتحدث عن جوهر يمكن أن يقال عنه: إنه مجرد و عام ، لكن هذا الجوهو جوهر تأثرى ، وهو من هذه الزاوية ومن هذه الزاوية وحدها ، يعد شعريًا.

وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن « الحقيقة الشعرية » بالمعنى التقليدى للمصطلح شريطة أن نعبر من مجال علم الكائنات إلى علم الظواهر ، وأن نستبدل «بالأشياء » « التجارب » ، إن القصيدة تصف التجربة المعيشة ، فى كلمات معيشة، إنها تتحدث عن الوجود بلغته الخالصة ، والشعر من هذه الزاوية لا ينتمى إلى الخيال كالرواية ولا يدين للطاقة المتخيلة بشىء ، فخيال الشعراء خيال

لفظى، وإذا أخذنا كلمة الخيال بمعناها العادى باعتبارها القدرة على ابتكار غير الواقعى فسوف نلاحظ أن كبار الشعراء غالبًا لا يوجد عندهم خيال ، ومن أجل هذا ، دون شك ، فهم بصفة عامة غير مؤهلين للرواية على الأقل فى شكلها القصصى الكلاسيكى ، والجنس الروائى الذى يلائمهم أكثر هو الفانتازيا والحكايا الخرافية (*) ؛ لأن الفانتازيا حاملة للشعرية ، وعلى علم الشعرية أن يبحث عن السبب لكن علينا أن نحترس من الخلط بين الجنسين ، فالفانتازيا هى مجاوزة «مرجعية» والشعر مجاوزة « لغوية »أحدهما يغير الأشياء ، والآخر يغير الكلمات ، كما يصنع هذان البيتان لرامبو :

كنت أود أن أرى الأطفال هذه البلطيات

والموجة الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكًا يغنى

هنالك نوعان من التفسير ، ففى قصة من قصص العجائب : «ذات مرة كانت هنالك سمكة من ذهب وسمك يغنى» تحتفظ الكلمات بمعانيها التصورية، ولكن الأشياء هى التى تغير مجالاتها ، فالسمك هنا حقيقة من الذهب ، وهو حقيقة يغنى ، أما فى القصيدة فالأسماك تبقى داخل نمطها والكلمات «ذهب ويغنى » لا تسند مجالات « فوق طبيعية» للسمك ، إنها توضح « تعبيريتها » هذه القيمة الإحساسية التأثرية للروعة الحية التى طمس عليها المفهوم التصورى، ومن أجل هذا ، فإن الشاعر محتاج لكى يكون شاعرًا ، إلى شىء آخر غير الإبداعية اللغوية ؛ إنه محتاج إلى الحساسية الشعرية التأثرية ، والموهبتان ليستا دائمًا متلازمتين فيمكن أن توجد حساسية شعرية عميقة دون أى موهبة للخيال اللغوى . وهنا تتشكل طبقة قراء الشعر أو نقاده .

إن المعنى الأنثروبولوجى للعالم الذى يعيشه الإنسان ينكشف عنه النقاب داخل الصورة الشعرية ومن خلالها ، ولقد قال هيدجر : « إن العالم الشعرى هو العالم الإنسانى ، والشعر هو الخطاب الذى يصف حقيقته » ،والشعر كما رآه باشلار هو «الوصف الصادق للظاهرة الكونية » ؛ لأن الوصف الفلسفى لهذه

(*) يلاحظ براعة لافونتين فى الفرنسية وشوقى فى العربية فى هذا الجنس القصصى وهما شاعران كبيران.

لظاهرة إنما يصف نفس القيم ولكن من خلال لغة تصورية ، والشعر من خلال اللجوء إلى اللغة التأثرية يسمح لنا لا بأن نفكر حول هذا العالم ولكن بأن نراه ، ومن بعض الزوايا ، بأن نراه يحيا .

* * * *

ولنحاول أن نلخص ذلك من خلال مثال واحد ، وليكن كلمة «ثقيل» فالمعنى الوجودى الذى نطلق عليه هنا المعنى التأثرى، كما تلتقطه التجربة الأولية هو المجهود والألم ، والإرهاق والسقوط، وهو ما عبرت عنه اللغة من خلال كلمات مثل: « ساحق » ، و«مُضنٍ» . ونحن هنا أمام طبقة أولى من المعنى يمكن أن يتم التعبير عنها من خلال الصراخ أو التعجب الصوتى ، أو كتابة علامة التعجب أمام الكلمة : ثقيل !

وهناك معنى ثان ، ينتمى إلى التجربة الداخلية التى خضعت للتفكير وكان الشيء فيها ثقيلاً بالمقارنة بأشياء أخرى :

أما هذا فهو ثقيل

وهذا المعنى يلمح الأشياء من خلال علاقتها بالأشياء الأخرى ، فالشيء الثقيل تم لمحه والحكم عليه ؛ لكونه أكثر ثقلاً من متوسط الأشياء الأخرى، وتم أيضًا لمح زاويته ونقيضه الخاص ، مادامت كل علاقة قابلة للانعكاس فإذا كانت « س » أثقل من « ص» فإن ذلك يعنى: أن « ص » أخف من « س » وهذا الانعكاس هو الذى يرى بياجيه Piaget أنه الملمح المميز للعمليات الفكرية »[1] إنه محتوى كامن بالقوة داخل هذا الإدراك العلائقى المحتوى على نقيضه ونفيه .

وفى النهاية لم يعد الشيء الثقيل إلا التعبير عن علاقة ، فقولك: « ثقيل » معناه: «هذا يزن مائة كيلو جرام » ويذكر بعلاقة رياضية بسيطة بين الشيء ومصطلح (كالوزن مثلا) ثقل لتر من الماء ، وهي علاقة انعكاسية مادام أن أ < ب هى من الناحية البنيوية a > ب . والكيفية الخالصة المسماة: « الثقل»

(1) Psychologie de l'intelligence, Chapitre V.

فى حد ذاتها تم إبعادها ، لقد عبرنا من المحسوس إلى الملموح ، ومن الملموح إلى المتصور .

ثلاثة مستويات إذن للتجربة أو ثلاث وسائل لالتقاطها ، التعبير العلمى (عنها) فى المرحلة الثالثة ، والتعبير اليومى فى المرحلة الثانية ، والشعر هو عودة إلى المستوى الأول ، ولهذا فإن الشاعر كما يقول رينيه شار René Char : يستطيع أن يتحدث عن « ثقل الموت » وهى استعارة إذا شئنا ، ولكنها ليست عبوراً من تصور إلى تصور آخر ، إنها عودة بتصور الثقل إلى الإحساس الرئيس الصادق الذى من خلاله يعثر العالم الإنسانى على بُعده الإنسانى ، أى: يجد جانبه التأثرى.

ومن أجل هذا فإن إعادة قراءة الشعر ليست حشوًا زمنيًا ، فالقصيدة غير قابلة للنفاد ؛ لأنها التقطت كتجربة، والتجربة حدث تاريخى، وهذا بخلاف التصور ، فهو لا يمكن أن يودع فى الذاكرة مختلطًا بمعارف الذات ، إن التجربة هى دائمًا دعوة للحياة، أو للحياة من جديد ، واللغة التى توضحها هى أيضًا لغة معاشة ، فى لحظة وجود ، وكل شعر بهذا المعنى هو: «حدثية تاريخية» وهذه هى ميزة الشعر الخاصة .

الباب الرابع

الحيادية واللاحيادية

الحيادية واللاحيادية

لقد استخرج التحليل حتى الآن ملمحين ملائمين للفرق بين الشعر – اللاشعر. الأول: بنيوى، فاللاشعر مرتبط بوجود النقيض المتضمن، والشعر بغياب ذلك النقيض. والملمح الثانى: وظيفى، فهو يفرق بين المعنى فى مستويين لغويين باعتباره «إشاريًّا» أو «تأثريا» وهذان النمطان من المعنى، قابلان من منظور علم الظواهر للمواجهة باعتبار أحدهما محايداً والآخر مكثفًا، ويبقى إذن أن نبين العلاقة الموجودة بين هذين الملمحين.

هذه العلاقة سوف نتبين أنها من النوع السلبى، فالشمولية تنتج التأثرية، والنظرية تصبح من ثم ذات طابع توضيحي، إنها تضع في الاعتبار ظاهرة الشعرية بحسبانها «آلية» لإنتاج تأثير ما، طبيعة المعنى من خلال سببيته، وبنية المعنى انطلاقًا من بنية الوظيفة، وذلك يتطلب إلقاء الضوء على وظيفة الظاهرة الشعرية.

والحق أن التحليل يود فى ذات الوقت أن يبنى المستويين اللغويين، ونموذجه يمكن أن ينصب على المستوى النثرى والمستوى الشعرى، وأن المعنى التأثرى لكل كلمة في اللغة كما رأينا، هو معنى موجود فى أصولها؛ ولهذا فينبغى ألاَّ نعتقد أنه معنى أبدع انطلاقًا من البنية السياقية، لكنه ينتمى فى ذاته إلى كل كلمة على حدة، ومن هنا فإن مشكلتنا ستنعكس، فالذى ينبغى أن يكون مثار اهتمامنا، ليس وجود المعنى التأثرى (فى اللغة الشعرية)، ولكن اختفاء هذا المعنى فى الكلام العادى حيث يحل محله المعنى الإشارى، والفرض المطروح إذن هو الفرض التالى: إن ظهور النقيض المتضمن فى السياق العادى هو الذى حيّد الشحنة التأثيرية لكل كلمة، وإعادة ظهوره في السياق الانعطافى هو إجراء

ثان، إجراء يهدف إلى اللاتحييد يعيد إلى الكلمة معناها الأصلى، عندنا إذن إجراءان فى الآلية المعكوسة، أولهما، بطبيعة الحال، داخلى، سيبدأ التحليل إذن بآلية التحييد أى: بإضفاء النثرية على اللغة.

فإذا كان لدينا كلمتان متقابلتان (س ، ص) فلنطلق (م أ) على المعنى الإشارى و(م ت) على المعنى التأثرى، فسوف يكون لدينا إذن (س ← ص) وسيكون المعنى الكلى:

(م أ ١ + م أ ٢) + (م ت ١ + م ت ٢)

ولنقف أولاً أمام القسم الأيمن من المعادلة (المعنى الإشارى الأول + المعنى الإشارى الثانى) الذى يطرح للتساؤل فقط المعنيين الإشاريين المتقابلين، فهناك ظاهرتان متنوعتان تتجاذبان، الوضوح / الغموض، والكثافة / الحيادية، وسوف يحاول التحليل أن يظهر أنهما تتنوعان فى المعنى المعاكس، تبعًا للقانون:

إذا كانت ك = الكثافة ، و(و) = تساوى الوضوح

$ك^{٢} \times و = و^{٤+}$

ولقد طرح أدجار بو قانوناً مماثلاً لهذا، والملمحان اللذان يردان (عنده) هما، الكثافة من ناحية ، والامتداد من ناحية أخرى، وهما يطرحان علاقتهما المعكوسة على النحو التالى: «يبدو بدهيا أنه فيما يتعلق بالطول فإن هنالك حدا يفرض نفسه على كل الأعمال الأدبية، وهو حد «اللقاء الواحد» Séance، وحتى لو وجدنا أعمالاً معينة تتجاوز هذا الحد فى بعض الأجناس النثرية (مثل: روبنسون كروز) فإننا لانستطيع أبدا تجاوزه فى قصيدة، وداخل هذا الحد نفسه فإن امتداد القصيدة يمكن أن يكون موضع معادلة رياضية بالقياس إلى العلاقة مع قيمتها أى: مع درجة الفعالية الشعرية الحقيقية التى يمكن أن تنجح فى خلقها لأنه ؛ من

الواضح أن الإيجاز ينبغى أن تكون له علاقة مباشرة مع كثافة الفعالية المنشودة[١].

والعلاقة الرياضية التى يقترحها أدجار بو تربط المدة بالكثافة

ك × م = س $^{e+}$

والقانون الذى اقترحه هو من نفس النمط، ومع ذلك فإذا كانت الكثافة كما سنرى هى «مقدار قابل للقياس» فإنه يبدو أن الوضوح لايمكن أن يكون كذلك، لكن ما الذى ينبغى أن نعنيه بهذا المصطلح؟

ديكارت كان يعنى «بالواضح»: «معرفة تظهر وتتجسد في روح يقظة»[٢] لكن فى مقال ديكارت يطبق مصطلح «واضح» على «الفكرة» وغالبًا ما تلازمه صفة «التمين» أو «التحديد» ويمكن إذن أن نتساءل، عند تلازمهما فى التعبير الشائع «فكرة واضحة ومتميزة» وهل هما مترادفتان، ومع ذلك ففى نص واحد، عرف ديكارت المعرفة المتميزة بأنها: «تلك التى تكون محددة ومختلفة عن كل ما سواها لدرجة أنها لاتحتوى فى ذاتها إلا على ما يبدو بوضوح لمن ينظر إليها النظرة الصحيحة» فالملمحان إذن، الوضوح والتمين، هما فى ذاتهما متمايزان، ففكرة ما يمكن أن تكون واضحة لكن غير متميزة (أو محددة) دون أن يكون العكس صحيحًا ، فالألم مثلاً فكرة واضحة لكنها غير محددة، مع أن مناطقة «الباب الملكى» Port Royal، يتناولون هذا المثال بتحفظ، وعندهم أنه «يمكن أن يقال: إن كل فكرة هى محددة من خلال كونها واضحة، وأن غموضها لايأتى إلا من تشوشها كما فى الألم فالشعور الذى نحس به واضح ومحدد كذلك» وفى العبارة التالية يهمل كل فرق بين الوضوح والتمين: «فلنعتبر إذن وضوح الأفكار وتحددها، شيئًا واحدًا».

---

(1) La philosophie de composition, p. 61.

(2) "Principes de la philosophie" Œuvre Pliad, p. 145.

وهكذا فإن فكرة ما تكون واضحة بقدر ما تكون محددة، وهو ما يؤكد حدسنا الخاص، ففكرة ما لاتكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام المتضادات، ومن أجل هذا يمكن أن يظهر الوضوح الكبير لمعانى الكلمات المجردة التى هى بصفة عامة، قابلة للتضاد فى اللغة، لكن الكلمات فى الخطاب قابلة للتضاد أو غير قابلة له تبعًا لبناء الخطاب، ففى الشعر يؤدى تفكيك البنية التناقضية من خلال إستراتيجية الانعطاف إلى استبعاد المضاد والتشكيل الإشارى للمدلول يعبر من (م أ$_1$ + م أ^2) إلى (م أ$_1$) مسلوبًا منه التضاد، والمعنى الإشارى يفقد وضوحه، وفى اللاشعر يحدث العكس، يؤكد وجود التضاد، الوضوح للمعنى، وهو ما يسمح بوصف بعض ملامح التصور على الأقل إن لم يكن بتحديده.

واللغة غير الشعرية من خلال بنيتها الاسمية – الفعلية مكونة من كلمات قابلة للتضاد وهى من خلال هذا قابلة للتصور، ومن هنا فهى لغة واضحة، أما اللغة الشعرية فهى على العكس من ذلك – وللسبب المقابل ينبغى أن تعامل على أنها غامضة بطبيعتها، فكل شىء غامض من خلال كونه شعرًا، وهذا السبب الذى من أجله يعد الشعر غير قابل للترجمة (أو التفسير) فنقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته.

وهناك تحديد آخر ضرورى، فنحن نقول فى اللغة الجارية عن نص ما: إنه غامض إذا كان لايسمح، أو يسمح بصعوبة، بحل شفرته، أى: بالتقاطها فى محتوى يكون واضحًا فى ذاته، فالغموض إذن يفسر على أنه قصور في «الدال» وحده والمستويات اللغوية المختلفة التى لها شفرات، لديها أمثلة كثيرة لنصوص غامضة بهذا المفهوم، والمعنى فى ذاته واضح ولكنه لايبدو كذلك إلا لمن يملك مفتاح الشفرة، وعلى العكس من ذلك فإن غموض اللغة الشعرية يشير إلى ملمح ملتحم بالمدلول ذاته، إن الوضوح سمة تنوعية ترتبط بالتصور، وهى تتنوع تبعًا لدرجة رسوخ البنية المضادة، وفى نهاية حقل الغموض يختفى التصور ؛ لكى

يحل محله الشعور التأثرى، وهناك تجارب شائعة فى حياتنا من هذا القبيل فَقَدْ تدخل إلى مكان مألوف، وتشعر بأنك التقطت فجأة إحساسًا بغرابة شيء ما، ولاتعلم ما الذى تغير بالتحديد، ولكنك تحس بنوع من «مناخ» التغيير، وفور أن تعلم ما الذى تغير كانتقال المائدة من مكانها المألوف، تظهر فكرة التبديل واضحة ويختفى فى الوقت نفسه الإحساس بالغرابة، فنحن هنا أمام مثال لنمطين من الرؤية لبنية موضوعية واحدة، نموذجين متمايزين «للوعى بالشيء» أحدهما واضح ومحايد، والآخر غامض وتأثرى، والقول: بأن اللغة الشعرية غامضة لايعنى بأنها تغلف معناها ولكنها ترسلنا إلى معنى مغلف غامض، أى: أنه معنى قابل للوصول إليه من خلال لون من الوعى الغامض أيضًا، إن الحكم بالقيمة السلبية الذى نعطيه عادة لكلمة «الغموض» يجب استبعاده، إنه مرتبط بتقاليد فى الإدراك ليست ملائمة هنا، وهنالك أنواع من الأشياء لايراها الوعى الواضح ويلتقطها الوعى الغامض، ومن هذه الأشياء تتشكل شاعرية العالم.

ففهم «غموض» مالارميه ليس معناه إلباسه معنى يضعه فى دائرة الضوء، فالضوء يقتله، ومالارميه كان في هذه القضية واضحًا: «ينبغى أن يكون فى الشعر ألغاز دائماً» ويقول أيضًا: «لو قلت: إنه يوجد بين الطرائق القديمة، والسحر الذى يحيط بالشعر، قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية وليست أبدًا مباشرة، تختزل إلى صمت معادل، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع...» إن الغموض ليس هو صدفوية تفكير لم يجد العبارة الملائمة، إنه منهج متعمد ؛ لأنه هو الذى يشكل الشاعرية.

ولقد قال فاليرى عن قصائد مالارميه: «إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئًا أساسيًّا» ألا يمكن أن نرى فى «كاد» هذه، بقايا الحياء أمام ملمح قلب معدل التفكير الديكارتى الموروث فى الغرب، والذى سوى بين التفكير الواضح، والتفكير الحقيقى، إن القصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض، فيقال: إنها تعبير واضح عن فكر غامض وهى تريد ذلك: لأنها تجد فى غموض التصور حقيقتها التأثرية الخالصة.

ويبقى الآن أن نختبر الجزء الثانى من معادلتنا التى تشكل تأثرية المعنى (م ت أ + م ت ٢) ومن خلال الافتراض سنعمل على تجربتين متضادتين مثل السرور والحزن، العنف والهدوء... إلخ . حيث نجد تصورين متضادين يمكن أن يتم التفكير فيهما معًا، لكن هل يمكن لتأثرين متضادين أن يكونا موضع تجربة واحدة، فى وقت واحد؟ دون شك فإن التجربة فى هذه الحالة لن تكون تجربة معيشة ولكن الشعور كصورة تأثيرية يظل قابلاً لأن يكون تجربة، والتساؤل هو: هل يمكن أن تستقبل الذاتية فى نفس الوقت تجربتين متضادتين؟ ولكى نأخذ السؤال فى مستواه الأول، يجب أن نتساءل: هل يمكن أن يكون للذات فى وقت واحد مزاج سيئ وحسن؟ إن صورتين لفكرتين متمايزتين يمكن أن تتزامنا فى الوعى ؛ لأنهما باعتبارهما ممثلتين مجردتين أو مجسدتين مرتبطتان ببنية عوالم مكانية - زمانية، والتصورات تتحمل وجود مضاداتها من خلال كون موضوعاتها لاتحتل إلا جزءًا من الحيز الظاهر أى: من حقل الوعى، والتجربة على عكس ذلك فهى كلية، فالذات يمكن أن تحس بعاطفة ما، كعاطفة الخوف مثلاً، تجاه موضوع، هو فى ذاته فى حيز محدد، لكن الجانب المحدد منه، هو الخطر، التهديد، الخوف، لكن الموضوع ذاته ليس محصورًا فى جانب من الوعى، فأن نخاف، معناه: أن نحس أن الخوف يجتاح كليتنا، الإحساس بالخوف هو الخوف، فالعاطفة لايمكن تتسامح بوجود النقيض: «من الذى يستطيع أن يطلب من شكسبير أن يكون عاقلاً ومذهولاً، معتدلاً وغاضبًا، متحيزًا ومحايدًا فى نفس اللحظة؟»).

إن التصور النفسى لمفهوم «التضاد» يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة متزامنة، ولكن هذا يعود إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذى يستثمر نظام الإدراك فى الوعى، والثانى يظل فى اللاوعى، وموضوع أوديب لايبرهن من خلال الوعى فى وقت واحد على حب وكراهية الأب.

إن موقفًا موضوعيًا، يمكن أن يتجسد من خلال زوايا متضادة من وجهات

نظر تأثيرية مختلفة، مثل اللحظة التى أحس فيها «جارجانيتا[*] Gargantua عندما علم فى وقت واحد بموت زوجته وولادة ابنه، وهناك إذن احتمالات، إما أن تكون المعلومتان السلبية والإيجابية هما من الناحية الذاتية غير قابلتين للتلاحم، وفى هذه الحالة فإن التأثيرين سيتعاقبان داخل الوعى «نقول: إنه بكى مثل بقرة ولكنه فجأة ضحك مثل عجل عندما عاد بانتاجورال إلى ذاكرته» أو أن تكون المعلومتان قابلتين للتعايش فى حجرة الوعى ورد الفعل (التأثير) يتجه إلى التماحى «فهو يرى من ناحية زوجته بابيديس تموت وابنه بانتاجورال من ناحية أخرى يولد شديد الجمال والاكتمال، فهو لايعرف ماذا يقول ولا ماذا يفعل والشك الذى اجتاحه هو أنه كان يريد أن يعرف هل يجب أن يبكى حزنًا على زوجته أو أن يضحك فرحًا بابنه» وإذن فهذه الحالة الثانية هى التى توضح مبدأ النقيض فهناك عاملان متزامنان، لايستطيعان الانفصال الزمنى، وينبغى أن ينتجا تأثيرًا صادرًا عن تفاعلهما، وهو تأثير لا غ أو يتجه نحو الصفر، فالعاملان يحيِّد كل منهما الآخر.

إن التجربة الذاتية للمخدر، كما وصفها هنرى ميشو Henri Michaux، تقودنا إلى نفس الخلاصة، فتحت تأثير المخدر تنتج حالة توصف بأنها «حالة التحام وانفصال كامل عن المشاعر المتضادة ووجهات النظر المتعارضة»[1]، والذات تمر دون توقف من مثير «مع» إلى مثير «ضد» وكما يحدد ميشو «فالنتيجة النهائية وحدها هى التى توصف بتزاوج المشاعر، لكن المثيرين المتقابلين لايظهران إطلاقًا في لحظة واحدة فوق اللوحة» ص ٢٨، والتوازن أو «الحالة العادية» تبدو عند ميشو على أنها «خليط من المثيرات والرؤى المتقابلة وهكذا فإن حالة «الحياد التأثيرى» لن تكون مجرد غياب بسيط للمؤثر لكنها على

(*) «جارجانتيا» Gargantua إحدى شخصيات الكاتب الروائى الفرنسى، فرانسوا رابلى Francoi Rablais الذى عاش فى القرن السادس عشر (ت ١٥٥٣) وقد أصبحت هذه الشخصية نموذجا للملذات الشرهة المتضاربة، وللذة النهم وكثرة الأكل الخرافية على نحو خاص «المترجم».

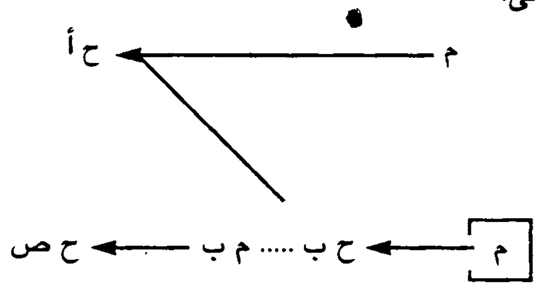
(1) Connaissance par les gouffres, p. 30

العكس ستكون نتيجة لتعارض المؤثرات، وهى نتيجة تتفق تمامًا مع فرضنا الخاص، وتبعًا لها فإن الحيادية النثرية لمنطوق قولى ليست مدينة لغياب الشحنة التأثيرية فى الكلمات، لكنها مدينة لوجود شحنات متعارضة، يحيِّد بعضها تأثير البعض الآخر. لكننا حتى الآن لم نتناول إلا المؤثر بصفة عامة، وليس هذا النوع الخاص من الظاهرة، الذى ليس معيشًا ولكنه ممثل تأثيرى انفعالى، وعلى المستوى اللغوى فإن الأبحاث التى أجراها أوسجود ومعاونوه تساند نموذجنا النظرى بدعامة مزدوجة، فهى تحمل تأكيدًا لإجراءات تحييد المتقابلات من ناحية وتعطى لها إمكانيات تجريبية من ناحية ثانية، ولكى نفهم بطريقة أفضل نتائج هذه الأبحاث، فإنه يحسن أن نتذكر خطتها.

فالنظرية تعود فى أصولها إلى نظرية فقد الإدراك السلوكى للرمز، وهى مع ذلك تعتمد الخطة الأساسية فى علاقة «المثير» «بالاستجابة (S ⟶ R) فعلى مستوى فك الشفرة يعد الدال هو المثير ، والمدلول هو الاستجابة، وهذا يسمح بتناول وجهى الرمز فى مجال الأشياء القابلة للملاحظة، وهذا النموذج يقابله مع ذلك اعتراض بديهى، فإذا كان الرمز لايتشكل إلا من خلال الالتحام مع الموضوع الذى يجسده، فهو لن يثير أى رد فعل إلا ما يثيره الموضوع، واللغة ليست «هلوسة» وإذا كانت تمثل التجربة، فإننا لاينبغى أن نخلط بينها وبين التجربة ذاتها، هل ينبغى مع ذلك أن نتخلى عن النموذج السلوكى؟ إن شارلى موريس Charles Morris يقترح صيغة محسنة [1] ، عندما يستبدل بالاستجابة الكلية، مجرد «تهيئة» بسيطة للجهاز ؛ لكى ينتج هذه الاستجابة، لكن المحتوى الدقيق لهذه التهيئة، يبقى دون تحديد، وهنا يقترح أوسجود أن يجعله جزءًا لايتجزأ من الاستجابة مشكلاً فقط من ردود الأفعال العددية والجسدية uglandu laires et Posturahes ، وهى ظاهرة سيكولوجية، ترتبط إلى حد ما بضعف الطاقة وتنعكس نفسيًا فى شكل الحياد التأثيرى، وقد أعطى أوسجود لهذا الجانب الخفى والمصغر من «رد الفعل» اسم «السياق الوسط» وهكذا فإن كلمة «عنكبوت» لاتثير

(1) The measurement of meaning, 1957.

الهرب، كما يثيره الموضوع «العنكبوت ذاته»، ولكنها تثير رد فعل عملي – تأثرى (الخوف، التقزز + التهيؤ للهرب» ورد الفعل هذا هو الذى يشكل معنى الكلمة، ورد الفعل هذا يمكن بدوره أن يعمل كمؤثر فى ذاته قادر على إحداث ردود فعل أخرى من بينها كلمات مثل «مفزع، مقزز» ويمكن أن يتضح هذا فى مجمله فى التخطيط التالى:



حيث شكل م الموضوع (العنكبوت) و ح أ رد الفعل الكلى و م الدال (وهو كلمة عنكبوت) وح ب الجزء الخفى مْن رد الف أى: المعنى الذى يعمل كمثير م ب وتكون له استجابة لفظية جديدة ح ص، ومجمل (م ب) و(حـ ص) يكون السياق الوسط أو (الانطباع الدلالى).

والنظرية مع ذلك تثير نقدًا أقره أوسجود، فهل يمكن أن نختزل معنى كلمة إلي مجمل رد الفعل المحدود هذا، وهل كلمة العنكبوت لاتعنى شيئًا آخر غير «الرعب» و«التقزز»؟ ولو كان كذلك لما تم تفسيرها بقولنا: «العنكبوت حشرة» ومن خلال كونها مرعبة ومقززة فهى حشرة، ونتيجة لهذا فإن «السياق الوسط أو الانطباع الدلالى» لايمكن أن يكون فى ذاته إلا جزءًا من المعنى أو نوعًا من أنواعه. وقد أقر أوسجود بأن هذا السياق لايمثل إلا ما أسماه: «المعنى الانفعالى أو التأثرى» (affective meaning) فى مقابل المفهوم أو المعنى الإشارى. وعلى هذا النحو انطلق أوسجود من منظور سلوكى للمشكلة ليصل إلى النظرية المزدوجة للمعنى التى يأخذ بها تحليلنا انطلاقًا من منظور ظاهراتى، فمعنى الكلمة لايمكن أن يختزل إلى تصور واحد، وينبغي أن يفسح مكانًا لتزاوج مع نمط آخر.

وهذا الوصف للمعنى عندما يتم قبوله، فإن أوسجود يضع وسيلة لقياس

مكونات هذا التزاوج في المفهوم، ولكى يصنع هذا حدد مسبقًا الاستجابات المحتملة للمثيرات اللفظية، وطلب من الذات موضع الاختيار أن تختار إحداها. ولكى يضع خصائص كلمة ما بين «أزواج» الصفات المتقابلة مثل، جيد / ردىء، سريع / بطىء، قوى / ضعيف.. إلخ وإعطاء الاستجابات قيمة كمية يتم عندما نشكل انطلاقًا من هذه الصفات سلمًا من سبع درجات يبدأ من (– ٣) إلى (+ ٣) وتلتقى مع التوقعات الدقيقة وتمثل الدرجة المتوسطة أو درجة الصفر الكلمة الحيادية (لا.. ولا) وقد أثبت الاختبار أن كثيرًا من هذه الدرجات مترابطة، فالاستجابة مثلاً حول درجة (جيد / ردىء) جاءت موازية للاستجابة حول درجة (جميل/ قبيح) وتحليل القوائم يستطيع إذن أن يستخلص مجموعات من الدرجات، أو الأبعاد الرئيسة تسمى: «القيمة» ، و«الحيوية» ، و«القوة» ومجمل هذه الدرجات يشكل «التفاضل الدلالى» وهو أداة لقياس المعنى التأثرى لكلمة ما، من خلال موقعها على شكل ثلاثى الأبعاد على النحو التالى:

أ ب

–٣ صفر +٣

حزين ١ ١ ١ ١ ١ × ١ ١ ١ سعيد

رخو ١ ١ ١ ١ ١ ١ × ١ ١ صلب

سريع ١ ١ × ١ ١ ١ ١ ١ ١ بطىء

وخلال هذه الإجابة فإن كلمة الأب فى الجانب الجيد إلى حد ما، فهى شديدة الحيوية، ولديها قدرة كافية.

وهذا المثال البسيط كاف ؛ لكى يظهر أن التفاضل لايصف إلا جانبًا من المعنى وهو الجانب الذى سميناه: بالتأثرى، وليس المعنى الكلى، ومع ذلك فإن هذا التحديد مايزال غير كاف، فهل يمكن فى الحقيقة أن نختزل الغنى والتنوع التأثيرى فى هذه الأبعاد الثلاثة فقط؟ لقد اعترف أوسجود نفسه بأن مقياس

التفاضل لايغطى إلا ٥٠٪ من التنوع (ص ٣٨)، وإذا كانت الأبعاد الثلاثة المعترف بها هى أبعاد مهيمنة، فإنه يبقى أن تأهبا أكثر دقة يمكن أن يفتح المجال أمام تنوعية كبرى للاستجابات، يبقى مقياس التفاضل غير قابل للاستخدام فيها، وبعبارة أخرى: «لايستطيع أحد أن يقول: إن ما درسه أوسجود ليس هو المعنى الحقيقى فالمجال الدلالى أمام أوسجود ربما كان فقير الأبعاد، ولكنه بالتأكيد أضاف ثلاثة أبعاد لم تكن معروفة قبله» [1].

إن الشىء الهام على نحو خاص لنظريتنا الخاصة هو أن نرى من خلال التفاضل ظهور ذلك التنوع للكثافة الذى كانت الملاحظة الفينومينولوجية قد أسندته للمعنى فالواقع أنه إلى جانب «الاتجاه» (الإيجابى أو السلبى) تحاول الكلمات أن تتفاضل من خلال بعدها الذى يحدد مسافتها قربًا أو بعدًا من نقطة الصفر (من ١ إلى ٣) وقد سمى أوسجود ما يتقابل مع «اتجاه المعنى»: كيفًا، وما يستجيب للأبعاد: «كثافة»، وهناك كلمتان إذن يمكن أن يتم تفاضل الكيف والكثافة من خلالهما (الواو / أو) من أجل كيف ملتحم لاينفصل إلا من خلال تنوع الكثافة، وإذن فما تقترحه نظريتنا، هو أن تقابل فى الكلمة الواحدة بين درجتين للكثافة، يجرى بينهما التفاضل فى حده الأدنى فى الاستعمال النثرى وفى حده الأعلى فى الاستعمال الشعرى.

والتفاضل، مع ذلك لم يقس حتى الآن إلا المعنى التأثرى للكلمات المفردة فما الأمر بالنسبة للكلمات المجتمعة المركبة؟ كيف سنعيش معنى كل كلمة فى التركيب وماذا سيكون المعنى الناتج عن التركيب؟. إن نظرية أوسجود تستخلص فى هذه النقطة تحت اسم: «مبدأ التلاؤم» (Principle of Congruity) معادلة تسمح بتوقع هذه النتيجة، فمن خلال صيغته العامة يعلن هذا المبدأ، وأن خصائص كل كلمة «تتحرك نحو التلاؤم مع خصائص الأخرى»، ومقدار اتساع الحركة يتناسب عكسيًا مع كثافة ردود الأفعال التى تحدثها، وإذن فإنه انطلاقًا

(1) H. Hörmann. Introduction á la psycho linguistique, p. 134.

مع المعدل الذى تحصل عليه كلمتا «خجولة» و«سكرتيرة» تستطيع المعادلة أن تتوقع معدل التركيب «سكرتيرة خجولة» والنتائج التى نحصل عليها من هذه التجربة يوجد بينها بعض الفروق الخفيفة وهى تعود إلى أن وزن الصفات أكبر من وزن الأسماء.

ولنفترض الآن أن معنا كلمتين متضادتين، ماذا ستكون النتيجة المقيسة على مستوى التفاضل الدلالى من خلال إحداث تركيب منهما؟

لو قيستا منعزلتين فسنجد معنا تعادل الكثافة وتضاد الاتجاه والنتيجة النظرية ستكون لصالح مبدإ التعادل فى درجة الصفر، أو الكملتان المركبتان ستحيد كل منهما الأخرى، والكثافة الناجمة عن الشحنة التأثيرية ستتماحى بالتبادل.

ولنأخذ مثالاً بسيطًا وليكن حول بُعْد واحد هو «القيمة»، ولنفترض أن معنا كلمتين (ت ١) و(ت٢) إحداهما فى الطرف السلبى (– ٣) والثانية فى الطرف الإيجابى (+ ٣)، ماذا ستكون قيمة تركيبهما فى صورة (ت أ و ت ٢) وفقًا لمبدإ التلاؤم، ستتحرك كل من الكلمتين نحو الاتجاه المعاكس، والكثافة المتعادلة والنتيجة سوف تكون إذن التعادل التقيمى لكليهما ؛ لأن ٣ + (– ٣) = صفر وإذن فسوف يحتفظ التركيب (ت ١ و ت ٢) بمعناه الإدراكى لكنه سيفقد معناه التأثيرى ويكفى أن نطبق مبدأ التلاؤم على نموذجنا الخاص ؛ لنحصل على التوضيح الذى نبحث عنه، ومع أن التضاد فى هذه الحالة ليس تركيبيًا، وإنما هو على مستوى الجذر الصرفى فإن المبدأ يمكن أن يطبق أيضًا في هذه الحالة الثانية، ومن هنا، فإنه ما دام وفقًا لمبدإ النقيض المتضمن تثير كل جملة (نثرية) نقيضها المتضمن الخاص، فإن تلاؤم المتضادين ينبغى أن يقودنا إلى تحييد تأثيرى لكلمات الجملة، وما دام م ت ١ (معنى تأثرى ١) + م ت ٢ = صفر، فإن مكوناتها الجملة سوف تصبح م إ ١ (معنى إشارى ١) = م إ ٢، لقد اختزلت إلى بعدها الإشارى فقط وفقدت معناها التأثرى وشاعريتها.

ودون شك فإن إحدى الكلمتين لم توجد إلا بطريقة التضمن ويمكن أن نتساءل عن كثافتها المختزلة، ولو كان الأمر كذلك، فسوف تكون النتيجة أن الكلمات، حتى فى الاستعمال النثرى، ليست مجردة على الإطلاق من القيمة التأثرية فالشاعرية والنثرية ليستا خاصتين مترابطتين، وكل ما تطلبه النظرية هو القول: بوجود فارق في الكثافة بين قيمهما، فالنثر يجنح نحو درجة الصفر (الحد الأدنى) والشعر يجنح نحو الحد الأعلى، ويمكن حتى أن نتصور أن كلمتين متضادتين ليستا بالضرورة كذلك على محاور الأبعاد الثلاثة ولكن يكفى أن يتم التحييد على أحد المحاور ؛ ليكون موثرًا، حتى وإن لم يكن التحييد كليًا.

النظرية إذن قادرة على أن تضع فى الاعتبار معنى «الكلمة» النثرية فى لغة الحياة اليومية، والأوصاف التى يعطيها القاموس للكلمات (مشتركة، عامية) ليست إلا ترجمة تقريبية لخصائص فينومينولوجية، وهى خصائص يمكن تحديدها الآن بدقة، ونفى النثر كل ملفوظ تقدم كلماته درجة متعادلة من الكثافة، يقترب من درجة الصفر كما يظهر ذلك المقياس التفاضلى الدلالى لأوسجود، والشاعرية يمكن أن تحدد إذن بنفس الدقة مع الخصائص المضادة، إنه لغة مكثفة أى: أنها بدرجة أو بأخرى قريبة من درجة الحد الأعلى للكثافة، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن درجات من الشعرية للغة التأثرية، ووظيفة الآلية الانعطافية تجد هنا تحديدها الواضح، إن التشعير يبدو فى الواقع وكأنه عكس بسيط لإجراءات التحييد، فمن خلال إيقاف التضاد، يحرر الانعطاف الكلمات من القوة المضادة والتى هى مؤهلة لتحيد شحنتها الانفعالية التأثيرية الأصلية، فالانعطافية إذن ليست إلا إجراء ثانيًا فى إطار رد الفعل، إنه هنا ؛ لكى ينفى النقيض، أى: أن يمنع أو يضايق التحييد المعاكس، إنه لايخلق الشاعرية ولكنه يحررها فقط من سحر البناء الذى تكون أسيرة له.

لقد تساءل أوسجود فى نهاية مؤلفه، ماذا كان سيحدث لو استطعنا أن ننتج لدى فرد ما تأثيرًا دلاليًا خاصًا دون اللجوء إلى الرموز المترابطة، وافترض

إذن أن هذا الفرد استطاع أن يصف تجربته من خلال اللجوء إلى المفهوم الخالص فنقول:

شيء ما ردئ، قوى ونشط لكن ما هو: «لا أعرف»

Smething bad, Storng and active, but what, I don't Know. (1)

وهو من خلال هذه الكلمات قد وصف نوعًا من الحالات المحددة للتأثرية، وهى أشد حالاتها كثافة وغموضًا فى وقت واحد، وربما تلتقى مع ما أسماه فاليرى: «الشاعرية الخالصة»، لكن هذه الحالة المحدودة، ليست هى الحالة العامة، والعلاقة بينهما يمكن أن تكون مجرد هيمنة إحداهما، فالمكون التصويرى لم يمح وإنما خضع للهيمنة فقط، لغة الغموض، من خلال ظهور المكون التأثيرى، والمتلقى يعلم إذن بم يتعلق كلام الجملة أو موضوع الخطاب الذى يمكن تلقى إشاراته، لكن مجمل الوصف الإسنادى يبقى ذا طبيعة انفعالية تأثرية، وهكذا فإن «صلوات زرقاء» يمكن أن تفسر من خلال «شيء مثل الصلوات، لا أعرف ما هو ولكن «زرقاء» لاأدرى ما هى، شيء هادئ، شيء جميل...» وهذه الكلمات ليست كلمات أوسجود، ولكنها تترجم عما أسميه: «حدسى الشعرى» الذى ينبغي أن يناقش فى ظل القبول بوجود اللغة التأثرية.

وهنا يمكن أن نسائل اللغة، فهناك كاتب حظى بتميز نادر، بأن رأى اسمه يدخل إلى اللغة اليومية وهو كافكا Kafka، فماذا تعنى «الكافكاوية»؟ إن القاموس الفرنسى (Petit Robert) يفسرها فيقول: «الشيء الذى يذكر بالمناخ الملحوظ فى روايات كافكا» والملمح الملائم فى هذا التعريف هو «المناخ» وهو معادل تمامًا لما نسميه «التأثير»، ما الذى يبقى للقارئ عندما ينسى الحكاية والشخصيات؟ لاشيء إطلاقًا إلا ذلك العالم التأثرى، هذا الإحساس بالغرابة تجاه العالم، وهو الإحساس الذى يثيره إنتاج كافكا والذى التقطته اللغة فى أحد مفرداتها.

---

(1) The Measurement ot Meaning, p. 325.

أود الآن أن أقول كلمة عن مجال مختلف، لكنه علاقته بالشعر بدهية، إنه مجال «الأسطورة» إننى لاأستطيع أن أعتقد مع ليفى شتراوس أن الأسطورة «بنية منطقية»، وأمام عينى، يحتمل أن تكون الوحدات التى تشكل الأسطورة، لكل منها جوهر عاطفى، معنى تأثرى، قابل للإدراك فقط من أولئك الذين يساهمون فى الثقافة التى أنتجتها، وبالنسبة للحكايات والأساطير المنتمية إلى ثقافتنا الخالصة، يمكن أن يظهر هذا المعنى، ففى حكايات Perault موضوع كثيرًا ما يعود إلى عناصر مثل: (اللحية الزرقاء، الغول، الذئب) وهى عناصر يمكن أن توصف على طريقة أوسجود من خلال ملامح (القبيح + النشط + القوى). إن هذه هى نواة المعنى التى تغلف كل وحدة من هذه الوحدات المكانية، لكن الشعور فقط هو الذى يستحوذ على هذه النواة. إن الأسطورة ينبغى أن تتشكل شأنها شأن الحكاية وشأن الحكاية شأن القصيدة انطلاقًا من نفس نموذج المعنى المنبثق من نفس البيئة.

ومع ذلك فيبقى بين نموذج ليفى شتراوس وبين هذا النموذج تقارب على مستوى الوظائف الخاصة للأسطورة والقصيدة، فعنده أن الأسطورة تخفف من حدة التناقض، وعندى أن القصيدة تلغيه.

* * * *

إن النموذج الذى طرحناه يقترح مقارنة، وهى ليست فى هذه اللحظة أكثر من مقارنة فنحن نعلم أن كل جسد يعمل من خلال مبدإ أساسى يسمى: «الانضباط الذاتى» وهو ما يمكن أن يعرف على النحو التالى: «من الضرورى لكى يواصل جسم ما الحياة، لكثير من زوايا ظروفه الفيزيائية والكيميائية، أن يحتفظ بنوع من التوازن، وإذا حدث فجأة اضطراب لإحدى زواياه، أو لأحد ظروفه، تنطلق آليات تتجه إلى تحييد ذلك الاضطراب ومحاصرة التوازن، وهذه الإجراءات من الترتيبات الداخلية تعرف تحت اسم: «الانضباط الذاتى»»[1].

---

(1) R. Borget et A. Seaborn, The psychology of learning, p.47.

إن التشابه مع نموذجنا يفرض نفسه، فيمكن أن نعتبر كل وحدة لغوية متحققة، مثيرًا يوجد لدى المتلقى تغييرًا لحالة أو قطعًا للتوازن يتم الإحساس به فى مستوى الوعى كشعور، ومن هنا فإن تحييد الوحدات المتعارضة يبدو وكأنه إجراء للعودة إلى المنبع feld - back يتمثل تأثيره فى تحييد تغيير الحالة. إن مبدأ النقيض يبدو إذن وكأنه آلية لإعادة الترتيب الذاتى، تهدف إلى إعادة إقامة التوازن الداخلى، ويمكن إذن أن نعتبر أن البناء التقابلى، والشكل الفعلى – الاسمى للتقعيدية الذى يسمح بتجسده، هو الجانب اللغوى من مبدإ الانضباط الذاتى والذى تعد وظيفته الإمساك بتوازن رؤيتنا للعالم. والمظهر السيكولوجى لتوازن كهذا سوف يكون هذه الحالة الحيادية التى تقترب من الصفر الانفعالى وتلتقى مع نثرية العالم.

يمكن أن ندخل إلى النظرية زاوية تتابعية diachronique فنحن قد قبلنا من قبل علاقة الذات بالمحمول باعتبارها بنية عميقة للعبارة النحوية، وقبلنا علاقة الشكل الفعلي – الاسمى باعتبارها البنية السطحية، لكن يمكن أن نتساءل إذا ما كان يجب أن نقبل مع شومسكى فكرة سليقية ما أسماه: "basic subject - pred icate Form".

فوجود صيغ التعجب، وما يسمى: «الكلمة – الجملة» وشيوعها فى لغة الأطفال، وإعادة ظهورها فى الحالات الانفعالية، يبدو أنه يشير إلي عكس فكرة شومسكى، ولو كان صحيحًا أن الشكل القانونى، مسند إليه اسمى + مسند فعلى، يتضمن تحديد المحمول وفى نفس اللحظة تحييده التأثيرى، فيمكن أن نتساءل إذا كان هذا الشكل لم يظهر في عصر متأخر نسبيًا من عصور التدرج اللغوى.

ويبدو جيدًا أن الطفل يلحظ العالم من خلال مجمل غير تحليلى وأن إدراكه الشمولى يعبر عن نفسه بطريقة طبيعية من خلال «محمولات» ليس لها «موضوعات» مثل صيغ التعجب و«الكلمة – الجملة»، والخصائص التعجبية لهذه الكلمات يبدو أنها من جانبها تطلعنا على العلاقة الموجودة بين الشمولية والانفعال.

إن ما يهمنا هو تطور اللغة ذاتها، ويمكن أن نتخيل - وهذا افتراض - أن تاريخ اللغة الفرنسية، سجل تطورًا في اتجاه تقوية المعدلات القانونية (القواعد المطردة) وهناك ثلاثة أشياء تدعم هذا الفرض.

الأول: هو عمومية أداة التعريف، وقد رأيناها فى حالة أسماء الأجناس فأداة التعريف لم تفقد معناها الخاص المتضمن، وإذا كانت الفرنسية نتيجة لهذا جعلت استخدام أداة التعريف لازمًا أمام أسماء الأجناس (الرجل L'homme للتعبير عن كل رجل tout homme) أليس هذا من أجل أن تقوى تميز الاسم عن الصفة، وأن تلحظ الاسم هكذا باعتباره رمزاً لطبقة، مميزة بهذا وجهة النظر الاتساعية الامتدادية؟

الثاني: هو التأكيد على استقلال الذات: «أنا أغنى» «وهذه الظاهرة يمكن أن تفسر على أنها متعة فرنسية فى جذب الانتباه نحو الذات»[1].

وفى نفس الوقت تؤكد الصيغة على فكرة التحديد، فيكفى أن نركز على الاسم لكى يظهر التحديد (إنه أنا ــــ وليس أنت) وهو مالايسمح به إدماج الاسم فى الفعل (فى شكل الضمير المتصل) ومشكلة المبالغة لاتؤدى إلى ملمح كان موجودًا من قبل، ففى عبارة: «أنا أغنى» كان هنالك من قبل تحديد مستتر فى الفعل دون ذكر الضمير المنفصل.

وآخر هذه الأشياء هو تغير موضع المسند إليه، فمع أنه كان يتبع بصفة عامة الفعل فى الفرنسية الوسيطة، فقد احتل المركز الأول فى الفرنسية الحديثة، وهذه طريقة أخرى هنا لإلقاء الضوء عليه، ومن خلال هذا للتركيز على التحديدية التى يتضمنها، ومن مجمل هذه الأشياء يمكن أن نستخلص درسًا، فتطور اللغة يتم لصالح الشكل القانونى أى: لصالح النثرية، ومن اللافت للنظر فى هذه النقطة أن تقعيد الشكل استقر بصفة نهائية فى العصر الذى سمى: «بالكلاسيكى» الذى كان ملمحه الثقافى المهيمن - وسنعود إلى ذلك - هو النثرية.

(1) P. Guiraud, La Grammaire, p. 90.

ويشهد على هذا كثير من زوايا ذلك العصر و«فن الشعر» لبوالو هو واحد من الشهود، ولن يكون من خرق القداسة أن نعيد تعميده وأن نسميه: «فن النثر» وهو الاسم الذى كان ينبغى أن يسمى به، والمثل المشهور: «ما يتصور جيدًا، يقال: واضحًا» يربط بدقة الوضوح بالتصور لكن مالايقال هو الربط بين الملامح وبين الشاعرية، وحول هذه النقطة يتعارض بوالو ومالارميه تمامًا. وفى هذه المناقشة فإن مالارميه على حقٍّ. ويبقى من الشهود كذلك، نسبة انغماس الشعرية فى قصائد العصر، وخاصة فى القرن الذى سمى: «قرن التنوير» وهى استعارة واضحة الدلالة، وما لم نقبل بأن الجنس الشعرى أجدب بطريقة غامضة رجال ذلك القرن، فلن نستطيع تقديم تفسير آخر لإخفاقهم فى هذا المجال إلا من خلال مجمل المقاييس المضادة للشعرية فى هذه الفترة الثقافية، إننا يمكن هنا أن نجد اقتباسات كثيرة، لقد كتب لابى دى بون L'abbe de Pons: «إننى أعتقد أن فن الشعر هو فن عابث، وأن الناس لو اقتنعوا بتركه فليس فقط، لن يخسروا شيئًا، ولكنهم سيربحون كثيرًا»(1)، وكان شعر العصر، كما أوضحنا من قبل يبحث عن أكبر قدر من الاقتراب من النثر من خلال التوافق بين الوزن - والتركيب.

وفى نفس الوقت فإن النزعة التصويرية دون استثناء، تحددت بصور الاستعمال وهو ما يوضح رد الفعل ضد التعبير التصويرى عند الرومانتيكيين، لقد كانت فقط نمطًا من الصورة، ولم تكن «الصورة» ذاتها، التى بدونها لاتوجد الشاعرية.

والواقع أنه إذا كانت النظرية التى نقدمها صحيحة، فإن التطور اللغوى يعثر على سبب وجوده، لقد كان منطقيًا أن يكون المستويان اللغويان المتقابلان قد طرحا فى وقت واحد كالتقعيدية كقاعدة متضمنة فى النثر وانتهاك التقعيدية أو الخروج على المعدل كقاعدة ومعدل فى الشعر. ويمكن فى الخلاصة أن نفترض وجود صلة حميمة وتناقضية بين الحكمة والقواعد فسواء فى الحياة أو فى اللغة يوجد نموذج للتوازن وللحيادية كان يود الرومانتيكيون تدميرهما فى وقت واحد.

---

(1) Dissertation sur la piesie epique, p.32.

الباب الخامس

النـــص

النص

القصيدة ليست مجمل تجميع وحدات منعزلة، إنها «نص» وبهذا الاعتبار تطرح مشكلة ضرورتها الخاصة، ولقد ألقى التحليل الضوء على آلية التحول الدلالى لكل كلمة، لكن هذا التحول يعامل الكلمات داخلة فى علاقات مع بعضها البعض، والتساؤل قائم حول طبيعة هذه العلاقات، فحول المحور التركيبى، حيث يوجد التحليل الآن، سيكون لدينا نفس الإجابة، إنه حول التطابق ترتكز الضرورة النصية، فالنص شأنه شأن الرمز يخضع لقانون التطابق، ومن خلال هذا المعنى يمكن أن يقال: إنه معلل، وقبل أن نحاول أن نظهر داخل التعليل الملامح الخاصة بالشاعرية النصية، يجب أن نسائل ذلك التصور ، لنعرف ما الذى نعنيه على وجه الدقة.

نحن نعلم أن بيرس Peirce ميز بين ثلاثة أنماط من الإشارات تبعًا للعلاقة بالدال وبالمدلول: الرمز، عندما تكون هذه العلاقة تقليدًا عرفيًا، والعلامة عندما تكون العلاقة مجرد تماس أو تجاور، والأيقونة عندما تكون علاقة تشابه.

وتحليل كهذا يخلط بين ملمحين غير متجانسين، المقابلة بين عرفى/ طبيعى، والمقابلة بين متشابه/ غير متشابه، والثانى فقط هو الذى يضع الفرق بين العشوائى والمعلل، وكل العلامات مؤسسة على التماس أو التجاور، ما دام الدال والمدلول لايمكن أن يكوّنا علامة إلا إذا قُدِّما معًا من خلال التماسّ الزمانى- المكانى واجتماعهما يمكن أن يعود إلى أصول طبيعية أو عرفية اتفاقية، ولكنها إذا كانت طبيعية فهى لن تكون من أجل هذا معللة، والتشابه فقط هو الذى يؤسس التعليل، وليس هناك إلا نمطان من العلامات، نمط معلل من خلال التشابه ونمط غير معلل، وبهذا المعنى، الذى سنعود إليه، فإن العلاقة بين الدخان والنار أيًا كانت طبيعيتها، تظل صدفوية، حيث إن الدخان لايشبه النار،

وغير قادر على أن يعنيها إلا من خلال علاقة تجاور خالصة، وإذا لم يكن هناك تعليل إلا من خلال التشابه، فإننا يمكن إذن أن نقترح للتعليل التعريف التالى: «يعد معللاً كل مجمل لعناصر تكون فى وقت واحد متجاورة ومتشابهة» والواقع أننا إذا تأملنا أن التجاور شكل من أشكال المجانسة ؛ لأن كلمتين متجاورتين تحتلان نفس المنطقة من المكان والزمان أو من المكان أو الزمان، فالمجاورة مجانسة وجودية، على حين أن ما يسمى بالتشابه هو مجانسة أساسية، التعليل يشكل إذن وحدة الجوهر والوجود، ومبدؤه يمكن أن يصاغ من خلال المثل القديم: «ما يتجمع يتشابه» والعكس وارد «فما يتشابه يتجمع» والسؤال: لماذا تتجمع هذه الأشياء؟ ليست إلا إجابة واحدة ؛ لأنها تتشابه، ومشكلة التعليل لم تطرح حتى الآن على الشاعرية إلا من خلال محور رأسى فى العلاقة الداخلية بين وجهى الرمز[١]، وسوف نتناولها هنا على مستوى المحور الأفقى من خلال العلاقة بين الرموز.

وإذا كان التعليل النصى لم يستطع أن يجد أساسه إلا من خلال التشابه فإن الملمح الملائم للفرق بين شعر/ نثر يكمن إذن فى درجة التشابه التى تكون مرتفعة فى الشعر عنها فى النثر، ومن هنا فإن تحليلنا الخاص يلتقى بنظرية جاكوبسون فى «التعادل» مع اختلافين رئيسين، الأول: يتعلق بالمكان الرئيس للتعادل الذى هو بالنسبة لنا المعنى والمعنى فقط، والثانى: يتعلق بطبقة التعادل ذاتها، إنها ليست تصورية وإنما هى تأثرية، وإذا كنا نطلق مع جريماس مصطلح «النظائر isotopie»[*] على مجمل التعادلات التى تؤكد الوحدة الدلالية للنص، فإننا يمكن أن نطلق «النظائر التأثيرية» على نموذج التجانس الذى يحكم النص الشعرى ويشكل الشعرية.

* * * *

---

(١) حول هذه المشكلة انظر الدراسة الواضحة والدقيقة لجيرارجينيت فى مجلة mimologique

(*) تقترب دلالة المصطلح isotopie فى الفرنسية، من فكرة النظائر المشعة فى العلوم الطبيعية.

إن مفهوم «النظائر» عرف على أنه «مجمل الطبقات الدلالية التى تجعل القراءة النمطية للحكاية ممكنة»[1] ويضاف إلى التعريف هذا التحديد: «إن التركيب الذى يجمع صورتين دلاليتين يمكن أن يعد الحد الأدنى للسياق الذى يسمح بإقامة النظائر[2]» ويؤكد هذا التحديد ذلك المثال الذى امتنع ڤاليرى عن كتابته كما يقول بريتون: «خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة» ومفترضا الملمح الإيجابى (+ الدقة) متضمنًا (+ الحيوية) التى يملكها المسند إليه الماركيزة، وظرف الزمان الساعة الخامسة هو الذى يفترض ملمح الدقة التى يملكها المسند وهو الفعل خرج. والمثال «تناظر» وهو مثال عادى مقبول كما هو من كل قارئ، فلم يرفضه ڤاليرى إذن؟ على هذا السؤال يرد ڤاليرى بكلمة «العشوائية»، «لست أدرى من أين أتانى هذا الشعور القوى بالعشوائية»[3] وهى صفة تعطينا المعيار الجوهرى: «يكاد يكون مستحيلاً بالنسبة لى أن أقرأ رواية دون أن أحس، بدءًا من اللحظة التى يستيقظ فيها حسى النشط، أننى أستبدل بالجمل التى قدمت، جملاً أخرى كان المؤلف يمكن أن يقدمها دون أن يفقد التأثير شيئًا» (ص ١٤٦٨). والواقع أننا يمكن أن نحافظ على «النظائر»، من خلال تبديل كل كلمة بمتناظراتها، فيمكن أن نستبدل بالماركيزة الحارس ، وبخرج دخل أو بقى، وبالساعة الخامسة السادسة أو منتصف النهار. والنظائر تبحث عن الممكن وليس عن الحتمى، وما دامت المتقابلات يفترض انتماؤها إلى نفس الطبقات فإن التشابه فى هذه الحالة يحكم فقط الملامح المفترضة لاالملامح المقترحة، لكن ضرورية الملامح لاتستقر إلا إذا كانت متشابهة. وإذا تأملنا جيدًا معنى كلمة «الماركيزة» فلن نجد على الإطلاق شيئًا يتشابه مع الفعل «خرج» فبين «الماركيزية» والخروج لايوجد أى ملمح مشترك واجتماعهما يبقى مجرد «تجاور»، و«التجاور» أيضًا يبدو أكثر وضوحًا فيما يتعلق بالمفهوم

---

(1) Gremas "pour une théorie de l'interpretation du recit mythique" Communication, p. 30.

(2) Semantique structurale, p. 53.

(3) Fragments des memoires d'un poeme, p.1662.

الزمنى. كم من حدث مختلف يمكن للماركيزة أن تقوم به فى هذه الساعة؟ ودون شك فإنه فى تسلسل قصّ الحكاية، يبدو الخروج فى الخامسة معللاً لو كان لدى الماركيزة موعد فى السادسة، لكن «التجاور» يظل واردًا، لماذا كان هذا الموعد فى السادسة؟ ليس هناك فى المفهوم الزمنى (للحكاية هنا)ما يتفق بطريقة أو بأخرى مع طبيعة الحدث، لايوجد أدنى قدر من التشابه ومن ثم لايوجد أدنى قدر من الحتمية، ومن هنا يأتى الشعور بانعدام القيمة والضيق لدى المتلقى أمام جملة غير مبررة مع ذاتها، وربما كان السبب كما يقول روب جرييه: «إنه يجد نفسه أمام استحالة القص» إلا إذا ردد فى شكل ساخر كما فعل بطل «كريستيان دى روسيفور» فى نهاية العمل عندما قال: «خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزة فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزة، الماركيزة خرجت، خرجت، الماركيزة، فى الساعة الخامسة»[1].

إن الحكاية التاريخية تجد تعليلها من خلال تأكيد الواقع لما تقترحه وهو تعليل خارجى يحتفظ به للخطاب الحقيقى، ويستغنى عنه الأدب من خلال بنيته التأثيرية، فالبنية التأثيرية للخطاب ترفض معيار، التقابل (حقيقى/ زائف) إن الحكاية التاريخية فى الواقع تبنى حقيقتها على أساس تأكيد الوقائع الفردية التى استبدلتها الرواية «الواقعية» بفكرة «الاحتمالية» أو بفكرة التأكيد لا للوقائع ذاتها ولكن للقانون الذى يضمها، لكن الاحتمالية ليست هى الحتمية، ومن وجهة النظر هذه لاتجنى الرواية شيئًا إذ أرادت أن تكون حتمًا ؛ لأن الاحتمالية الروائية هى شبهية زائفة.

والدليل يكمن داخل هذه الحقائق العامة التى يضخها الخطاب داخل الحكاية، ففى الرواية الكلاسيكية، تعلل كل تصرفات الشخصيات من خلال اللجوء إلى القياس المضمر، على حين تبدو المقدمات حقيقية بشكل واضح، دون

(1) Le Repos du guervier, p. 235.

أن تخشى التناقض مع ذلك، لكننا ينبغى أن نذهب بعيدًا وأن نبحث عن نزعة اللاتعليلية فيما وراء اللغة، فى الحقيقة ذاتها التى تجعل هدفها أن تقص أو أن تصف، ولقد لاحظ فاليرى: «أن الحياة التى نراها، وحياتنا ذاتها نسجت من تفاصيل كان «ينبغى أن تكون» لكى تملأ مربعًا ما فى رقعة شطرنج الإدراك، لكنها «يمكن أن تكون» فى هذا المربع أو ذاك، ويضيف فاليرى: «إن الحقيقة الملاحظة ليست لها على الإطلاق حتمية واضحة للعيان» وهى عبارة تلتقى مع التحليل الشهير لهوم Hum الذى تطالعنا فيه من جديد كلمة «الصدفوية أو العشوائية»: «وفى كلمة واحدة، فإن كل تأثير هو غير مختلط بسببه [فى الربط بين الدال والمدلول]، والاختراع الأول أو التصور الذى ربط بينهما ربطًا مبدئيًا مسبقًا، لابد أن يكون بالضرورة عشوائيًا، وحتى عندما يكون الربط الإيحائى قد تم مع السبب، فإنه ينبغى أيضًا أن يكون ربطًا عشوائيًا ؛ لأنه يوجد كثير من التأثيرات الأخرى كان يمكن أن تلتحم معها التحامًا كاملاً وطبيعيًا»[1].

فى هذا الاقتباس الصغير، نجد الإشارة إلى العشوائية والتركيز عليها أكثر من مرة ، ونجد معيار «الاستبدال» ، ونجد تفسير ذلك، فالسبب والنتيجة متمايزان، ولأنهما متمايزان ؛ فإن علاقتهما لايمكن إلا أن تكون علاقة «التجاور»، والخلاصة أن العلاقة بين السبب والنتيجة (الكلمة وتأثيرها)، علاقة بدون أساس، وهى ترتكز فقط على تكرار اجتماعهما الزمانى – المكانى ؛ لأنهما تجتمعان ولاتتشابهان، فأى شىء يمكن أن ينتج أى شىء (any Thing may prduce any thing)، لكن اللغة التصويرية تفلت من هذه المشكلة ؛ لأنه بالنسبة لها ينتج عن المتشابه متشابه، وقوانينها من ثم معللة، وهى تكون مخطئة فقط إذا كانت زائفة.

إن هذا التحليل للغة الحكائية يمكن أن يطبق دون تغيير على الخطاب الوصفى، إن السوفسطائيين يرفضون جملة مثل: «سقراط هو إنسان» ؛ لأنه ينبغى إذن، إما أن يكون كل الناس سقراط، أو ألاَّ يكون سقراط سقراط، وهو منطق

---

(1) Enquéte sur l'entendement humain, p. 56.

قائم على فكرة التطابق بين «الزوج» المشكل للمسند والمسند إليه، فإذا كانت هو تعنى فقط: «يمتلك مجال كذا» فإن التناقض يذهب لكن العشوائية تبقى، فأن تؤكد أن «شمع العسل أصفر» فإن ذلك يعنى: أن هذا اللون «يجاور مجالات أخرى للشمع، وهو تجاور غير معلل، لأن أى تشابه لايربط بينهما وعلاقة التجاور تلك تبرهن على إمكانية أن يغير الشمع من لونه دون أن يتغير كونه شمعًا، أو أن يصير شمعًا دون أن يكون أصفر، فكل ذلك غير معلل ؛ فالعشوائية إذن هى القاعدة الوحيدة التى تخضع لها «الطبيعة» إنها وليدة المصادفة، وحتميتها الزائفة لاترتكز إلا على العادة ذاتها، ومن أجل هذا فإن الخطاب العادى، الذى يتحدد فى وظيفته العادية، بإعادة إنتاج السمات، قائم هو فى ذاته على اللاتعليلية.

وفى مواجهة هذه اللاتعليلية، كان للثقافة الغربية موقف مزدوج، موقف الفن أو على الأقل بعض الاتجاهات الفنية المرتبطة بالحداثة، ويتمثل فى إبداع «الموضوع المطلق» الذى تحكمه فقط قوانين حتمية الشكلية، هذا كان طموح الرسم الحديث، وفى موازاة هذا كان الأدب الذى عزل اللغة عن وظيفتها التعبيرية، وأعاد إيجاد علل لها سواء من خلال إلغاء المدلولات، كما فعل الحرفيون (Lettrisme) أو من خلال اتساع التوليدات انطلاقًا من الدوال، وقد استجاب الشكليون فى الفن لهذا الاتجاه بغزارة من خلال إبداع أشكال معللة أو مبررة لمضامين هى فى ذاتها غير مبررة.

والنمط الثانى من الموقف ظهر منذ فجر الفلسفة الغربية، لقد ظل العلم وفيًا للفكرة التلاؤمية mimetique لكنه كان يبحث عن التوحد فيما وراء التنوع الظاهرى، إنه الكيف من خلال جوهره ذاته يصب على الكائن لغته المتعددة الوجوه، فأن تصف الأشياء بأنها حمراء، أو زرقاء، ساخنة أو باردة، سريعة أو بطيئة.. إلخ. فأنت تكرسها لصفات غيرية، وليس هنالك على الإطلاق داخل الكيف ما يتعلق بالتشابه، والكيفية من خلال جوهرها هى «الغير».

إن المادية القديمة اتخذت منذ البدء موقفًا ضد «الكيفية» فهى ترى أن «النعومة والخشونة، الحرارة والبرودة، اللون، ليست إلا آراء ولايوجد شىء حقيقى سوى الذرة والفراغ» كما يقول ديمقراطيس، سببان إذن تظهرهما التجربة المادية، الكيفية التى مردها الذاتية، واللاكيفية، الذرة والفراغ، اللذان يمثلان الجوهر الوحيد الذى يشير إلى الواقع، والفروق الشكلية التى ظلت بين الذرات، تختفى مع الاتجاه الديكارتى الذى يقوم على افتراض العلاقات الكمية الخالصة، وهذا الاتجاه إلى «اللا - كيفية» نجده واضحًا فى الكتابات العلمية الوليدة فى القرن السابع عشر . كتب جاليلى: «من يقول: إن الأشياء الحقيقية كبيرة أو صغيرة، ففى هذه القضية لايوجد صواب ولاخطأ، كما أنه لايوجد صواب ولاخطأ فى الحكم على الأشياء بأنها قريبة أو بعيدة، وأن أكبر الأشياء يمكن أن يُدعى صغيرًا، وأصغرها يمكن أن يدعى كبيرًا» وآراء جاليلى يبدو أنها استلهمت من قبل أصحاب الفلسفة الوضعية ؛ فلقد تخلوا عن «السبب» من أجل «القانون».

ونحن نعلم إلى أى مدى تعارض فى أصول المعرفة الأبستمولوجية، قادت العلم تصورات كهذه، فقد كتب ميرسون: «التفسير هو بيان التطابق» ومنطق التطابق هو الذى حكم إذن خطوات العلم، فالمتشابه ينتج المتشابه مع فارق يكمن فى أن التشابه فى العلم لم يعد كيفيًا وإنما أصبح كميًا فتعبير مثل: معادلة اينشتين $E=mc^2$ الكتلة C^2 ليس ممكنًا إلا إذا كانت المصطلحات تتلاقى، فالطاقة والكتلة يفرغان من مكوناتهما الكيفية التى تشكل معناهما اللغوى، والتطابق بين الكتلة والطاقة يتضمن التخلى عن التعارض (الديناميكى/ الاستاتيكى) الذى يشكل الفارق، والخروج على القياس تقلص هنا لا من خلال تغيير المعنى، ولكن من خلال تفريغ دلالى كامل، ومبدأ المحافظة على المادة أو الطاقة الذى لجأ إليه ميرسون فى رفضه للوضعية يتفق مع مبدأ كونى يختزل الحقيقة إلى وحدات مفرغة، وفى الوقت الذى يستبعد فيه «الكيف» الزمنية من خلال مفهومه، لم يعد العلم يضع فى الاعتبار الصيرورة.

تظهر مع العلم إذن درجة «النقيض» المطلق، عبورًا من درجة النقيض النسبى الخاص فى اللغة التجريبية، فانطلاقًا من المعادلة:

$$u=p+p^{e}$$

حيث عالم الخطاب يقبل نقيضين يُحيّد كل منهما الآخر بالتبادل لكنهما يظلان ينتميان إلى الكيف المتمين، نعبر إلى عالم تلغى فيه البنية التناقضية تبعًا للمعادلة.

$$p+p\neq u^{e}$$

وإجراءات التحييد إذن غير ضرورية ما دام الواقع محايدًا فى ذاته ومفرغًا من الناحية الكيفية، ومتعادلاً من الناحية التأثيرية.

* * * *

توجد إجابة أخرى ممكنة أمام تحدى «الغيرية» L' altérité وهى الشعر، فهو كالعلم يدخل فى دائرة التواؤم، لكنه على خلاف العلم، يبحث عن المشابهة لافيما وراء الواقع ولكن داخل الواقع، وعلى الأقل داخل هذا الخليط من المعطيات اللاتفكيرية والتفكيرية التى يقدمها لنا الإدراك والتى نسميها: «الحقيقة»، والعودة إلى الظاهرة، كما قلنا هو الخطوات المشكلة للوصف الشعرى، فداخل المعنى التأثيرى الذى يحمل الظهور الوَهْلى للأشياء يوجد مبدأ تعليلها.

وداخل العلامات المتجمعة فى إطار التجاور النصى، هناك ثلاثة أنماط من التشابه، تشابه الدال، تشابه المدلول، وتشابه العلامة، وسوف نحللها بالتتابع.

١ - تشابه الدالّ

يمكن أن يؤثر التكرار على مجمل الملامح الصوتية الملائمة أو غير الملائمة، ويمكن الحديث عن التجانس الصوتى فى الحالة الأولى، حيث لعبة التشابه بين الفونيمات النثرية، وفى الثانية حيث التشابه بين المقاطع، من

خلال العدد أو توزيع النبر، ويمكن أيضًا أن نسجل لحساب الدوال هذا التعادل التركيبى الصرفى أو الموقعى الذى أسند إليه جاكوبسون دورًا مهيمنًا فى الخطاب العادى يعتبر وجود قدر من الإسهاب فى التشابه الصوتى أمرًا لا مفر منه، لكن هناك قاعدة غير مكتوبة تحظر أن يكون التشابه أقوى مما ينبغى، لدرجة أنه عندما يتعلق الأمر بمدلول واحد تحظر القاعدة وجود مترادف (شديد التشابه معه) وفى الشعر على العكس من ذلك، يصير التشابه الصوتى هو القاعدة، إنها الملمح التعريفى الوحيد للنظم، وفى الشعر العادى يبقى هذا التطابق الصوتى الكامل، القطب الذى ينجذب الشعر نحوه بعمق، كيف نفسر هذا الاتجاه الذى انحرفت عنه القصيدة المعاصرة لكنه ظل لأزمان طويلة معدل القصيدة فى كل اللغات؟

لقد حللنا من قبل، دوره فى نفى النفى أو «نقض النقيض»، لكننا كما قلنا من قبل: إن الشعر يلعب دوره الرئيس على المحور التركيبى باعتباره صورة تجسيدية للمحتوى.

ووظيفته الأساسية فى الواقع هى هناك، داخل علاقته التخطيطية مع الشكل تبعًا للمعادلة.

$$(s\ a_1 = S\ a_2) \longrightarrow (S\ é_1 = S\ é_2)$$

وهو ما سماه دى سوسير: «التعليل النسبى» ومع الشعر يمتد هذا النمط من التعليل على مجمل النص، فالدال يعمل كأنه «المناظر» للمدلول، و«النظم» فى دورته الصوتية يرسلنا إلى المعادل الدلالى، وفى لغة الشعر كل شىء له معنى، فالتطابق الصوتى «يعنى» لكن ليس بنفس الطريقة، إنه هو نفسه يرسلنا إلى المعنى الذى يشير إلى الخضوع لمبدأ التطابق، ومن أجل هذا فإنه عند فقدان التطابق الدلالى، نرى شعرًا مستجيبًا تمامًا لقوانينه ولكنه يظل شعريًا فاقد الفعالية لكن عندما يوجد التطابق على المستويين، ينتج لدينا هذا الشعور بالنجاح الشعرى الكامل الذى ما تزال قصيدة اليوم – غير الموزونة – تحن إليه.

كان إدجار بو يقول: «إن جذور الشعر تكمن فى المتعة التى يجدها الإنسان فى المساواة»[1] وينبغى أن نصدق الشاعر عندما يتكلم عن الشعر، لكن يبقى أن نتساءل إذا كانت المساواة التى يتحدث عنها هى مصدر تلقائى للمتعة، أم أن تأثيرها الجمالى تابع لهذه المساواة العميقة للمستوى الدلالى والمتمثلة فى الدال نفسه، ووجهة النظر الأخيرة تلك هى التى نتبناها هنا، ويمكن حتى أن نذهب أبعد من ذلك، ونطمح أن تشكل القافية ذاتها تعادلاً دلاليًا خاصًا، وهكذا فإنه فى كلمات القافية فى سوناتا الأوز لمالارميه «سكرى، نشوى، نجوى[*] ». يوجد تناظر تأثيرى، يجد التحليل فيه، كما سنرى، مفتاح النصية الشعرية، كأن «النشوة الوحيدة تكمن فى المناجاة السكرى» وهى حقيقة شعرية كانت مثارة من قبل فى مثل قصيدة «السفينة السكرى».

* * * *

٢ – تشابه المدلول

فى مقابل التجانس فى الدالّ، يوجد الترادف فى المدلول، ونحن هنا فى نقطة التقاطع فى التحليل، فالنص الشعرى هو لغة ترادفية تأثيرية، فجملة يكرر فيها المحمول معنى الموضوع هى جملة محددة وتشكل لونًا من التعبير الذى تدور لغته حول ذاتها، وهى من الناحية اللغوية حشو، فجملة مثل:

العزاب غير متزوجين

جملة محظورة ؛ لأنها لاتقدم أى معلومة، ومن نفس القبيل الحقائق التى هى أكثر بداهة من أن تقال مثل: «إنه يتذكر اسمه» أو «إن له خمسة أصابع فى اليد اليمنى»، أو تلك الجمل التى يكون جزء منها كافيًا للمعنى مثل: «صداع الرأس»[**] والتى اصطلح على تسميتها تقليديًا باسم: «الحشو»[2]

---

(1) Ouvrage cite, p. 95.

(*) غيرنا مثال القافية إلى ما يحقق هدف القضية المثارة للدراسة هنا. المترجم.

(2) J. Searle, Ouvrage Cité, p. 193.

(**) المثال الفرنسى هو: Sortir dehors خرج خارجاً، وقد تغير إلى ما يلائم الحشو الذى يثيره المؤلف.

أما الشعر فهو على العكس ويمكن فى نهاية المطاف أن نعرفه بأنه لغة «حشوية» وهو ما سيحاول التحليل الآن أن يظهره منطلقًا من البسيط إلى المركب، من الجملة إلى النص الكامل، لكن ينبغى أن نأخذ تحوطاتنا المسبقة.

وينبغى أولاً أن نعيد ما قلناه من أنه فى غياب نظام للمراجعة، فإن التحليل لايمكن أن يفلت من بعض العشوائية، ولأن نظرية التفاضل التى تبناها أوسجود ليست كافية لإثبات التعادل، فينبغى أن يكون من نوايا التحليل إعادة النظر بها وهو ما لايخلو من المخاطر وخاصة عندما يطمح، كما هو الشأن هنا، إلى معالجة النص على أنه نمط موضوعى مستقل، دون أى مرجعية سياقية، إن علم الشعر ينبغى أن يواجه التحدى الذى تطرحه عليه القراءة، فإن نصًا ما يمكن التمتع به شعريًا دون أن يعرف القارئ شيئا على الإطلاق لا عن المؤلف ولا حتى عن نصوصه الأخرى، التى تشكل عناصر لنفس الإنتاج. لابد أن تكون الشعرية إذن ماثلة فى النص المدروس الواحد، حتى لو اختزل هذا النص إلى قطعة منه تكون محببة إلى القارئ نفسه، ونتيجة لذلك فإن كل ما يفرضه التحليل لقراءة قصيدة، هو معرفة المستوى اللغوى الذى كتبت به القصيدة، على أن تكون هنالك قناعة فقط بأن معنى الكلمة فى اللغة ليس هو تعريفها وإنما هو مجمل الخصائص أو المجالات التى يربطهما القارئ المثقف بالشىء الذى تشير إليه الكلمة، وداخل هذا السياج يمكن أن تسجل قراءة النص، وفكرة السياج تعد اليوم ملمحاً تعريفيًا للأدبية ويجب أن نضع فى الاعتبار ما تتضمنه: فالنص لايرسل إلا إلى ذاته ويتحقق بصفته تلك مستقلاً عن كل سياق. ينبغى كذلك أن نؤكد أن معنى النص غير قابل للتضاد، وأن تحليلنا لايطمح إطلاقًا إلى الاستيعاب الكامل، والهدف المنشود ليس هو إنتاج معادل لغوى شارح لكلية المعنى، إنه فقط تحقيق فرض حول النص تبعًا له يجد النص وحدته داخل تكرار الوحدات الدلالية على نمط معين. وهذه الوحدات ينبغى بالتأكيد تسميتها، وهنا تكمن صعوبة جديدة أمام التحليل ؛ لأن الكلمات اللغوية التى تشرح اللغة مستعارة من

اللغة كموضوع وليس من الضرورى أن تكون لديها المصطلحات المطلوبة لهدفها.

لكن التحليل لايستطيع أن يقول، كما كان يود أن يفعل: إن «أزرق» تعنى: «الزرقة» ، و«أنثى» تعنى: «الأنوثة»، وينبغى أن نجد بطريقة ما، كلمات تسمى المشاعر المتراسلة، وأن نتذكر أن الأهمية هنا لاتكمن فى معادلة هذه الكلمات، ولكن فى حقيقة درجة ترددها التى من خلالها تتشكل النظائر التأثيرية، هذا التناظر أو التعادل التأثيرى للكلمات المجتمعة يمكن أن نعطيه الاسم الذى أعطاه له بودلير: «التراسل» لكن السوناتا المشهورة التى حملت هذا الاسم، تستغل نمطًا واحدًا من التراسل هو ما عرف فى علم النفس باسم: «التداعى التلقائى» بين الأحاسيس المختلفة، وميز التشابه الذى هو فى وقت واحد طبيعى ومباشر «للكيفيات المحسوسة»:

هنالك عطور طازجة مثل أجساد الأطفال

ناعمة كالغابات العالية، خضراء كالمروج

وتحت هذا الشكل يوجد قليل من النماذج الشعرية للتداعى التلقائى الخالص، ربما فيما عدا المحور الرأسى للعلاقة بين الصوت والمعنى، لكن على مستوى المدلول الذى يتحرك فيه التحليل الآن فإن علاقة كتلك تعد استثناء.

إن المطابقة بين «الأصوات - الألوان» التى يؤكدها رامبو فى قصيدته «حروف» ربما كانت متأثرة بتجميعات شخصية، وينبغى أن نتذكر هنا ما قلناه فى خلاصة تحليل المعنى الشعرى وأنه مبنى على قيم هى غريزية طبيعية - مباشرة أو غير مباشرة - ثقافية وشخصية، وأن التجمعات الطبيعية المباشرة وحدها هى التى تشكل التداعى التلقائى بالمعنى الخالص للكلمة، وإذن فلنأخذ مدخل اللعبة، مثالنا المعروف: «صلوات زرقاء» الذى لم يعد تداعيا تلقائيًا، يوجد بالطبع للوهلة الأولى تعادل بين الكيفيات الحسية الخالصة، الصوت من ناحية، واللون من ناحية ثانية، لكن الصوت الذى هو صوت الصلوات ومع هذا المصطلح

يثير فى أعماق المعنى شبكة كاملة من الإيحاءات الثقافية، فالصلوات ليست فقط صوت الأجراس، إنها كذلك ابتهالات مريمية، ومع مريم العذراء، تثار مجموعة من القيم التأثيرية مرتبطة بسياق الثقافة المسيحية التى تحرك المجالين المهيمنين[1] الربانية،[2] العذرية، وإطلاق تسمية على مجمل هذه المشاعر من خلال مصطلح واحد، يكون مشكلة، والأقل إشكالاً أن تتردد هذه القيم من خلال تردد المحمول: «زرقاء» وهناك شيء مؤكد، فالربوبية مرتبطة فى ثقافتنا – كما فى ثقافات أخرى كثيرة – بكلمة «السماء» التى ترتبط بدورها بكلمة «زرقاء» ومن خلال لعبة الارتباط هذه، تبدو الزرقة وكأنها لون للربوبية، وهى لون الملائكة كذلك التى تشكل كلمتها (فى الفرنسية) مقطعاً من كلمة الصلوات (ange - angélus)، ولقد قال **هيجو**:

كان الظل عرسًا مهيبًا مجلجلاً

والملائكة هناك يطيرون دون شك فى شفافية

لأننا نرى، يعبر، فى لمحة خاطفة من الليل

شيء أزرق، يبدو أنه جناح

لكن هناك قيمة غريزية طبيعية ترتبط ارتباطًا مباشرًا باللون، فالزرقة هى الراحة والهدوء، وهى مطابقة تقوى الصلة الطبيعية غير المباشرة بين هذا اللون وسكون البحر أو السماء، ونجد هذا عند **فرلين**:

والسماء فوق السقوف

شديدة الزرقة، شديدة الهدوء

والصلوات بدورها تؤكد هذه القيمة فهى لحظة الهدوء الداخلى، من حيث إنها ليست لحظة طلب وإنما لحظة استقبال ورضا، إنها من هذه الزاوية ذات مغزى فى أن نفس مناخ السكون والاستقبال يرتبط بلوحة **مالرميه**: الصلوات.

ومن بين الخاصتين المرتبطتين بالصلوات المريمية، الربوبية والعذرية، تبدو الأولى أكثر رجحانًا ؛ لأن مستوى القارئ هو الذى يرجح، وينبغى أن نضع فى الحسبان أن القارئ المتوسط يمكن أن يعرف أن الأمر متعلق بالصلاة غير عارف أنها موجهة إلى مريم، ومع ذلك فإن الملمح الثانى يجد علاقته المتبادلة مع صفاء الزرقة ؛ لأن السماء تكون صافية عندما تكون زرقاء. ويضاف أخيرًا إلى المدلول المكونات الشخصية، فالتحليلات التى دارت حول **مالارميه** لاحظت أنه: «كان يوجد لديه حلم يقظة بالزرقة، يواكبه قيم ترتد إلى الطواعية الهوائية، ووهن البكارة»[1]، لكن قيما كهذه إذا كان يمكن أن تسجل فى المساقات التأثيرية المستخلصة، فستظل غير متجسدة بالنسبة للقارئ إلا على مستوى الإنتاج كله ويبقى ممكنًا أمام القارئ أن يلتقط بحدسه التراسلات خارج دائرة السياق، وهذا هو الذى يجعل من جملة واحدة نصًا شعريًا تامًا.

وإذا كان هذا التحليل التأثيرى للون الأزرق صحيحًا ؛ فإنه سيصبح فى الإمكان أن نسحب التحليل على هذا البيت **لألوارد**، الذى يبدو مثيرا:

الأرض زرقاء مثل برتقالة

وهو يؤكد «حقيقته» فى بيت تال:

إن الكلمات لاتقودنا أبدًا إلى الأخطاء

بأى مقياس نستطيع أن ننسب إلى هذا البيت أنه ليس خطأ ولاكذبًا؟

إن البيت يقدم صفتين «غير ملائمتين»: الأرض زرقاء، البرتقال أزرق، ولنتجاوز الآن عن الأرض، لكن البرتقال؟ إنها الفاكهة التى أعطت اسمها للون (هو البرتقالى) وهذا المنبع تأكد من خلال الدور المقارن الذى أسند إلى الفاكهة، وهى هنا تبدو نموذجًا مثاليًا للون ليس هو لونها، فكيف نخفف هذه الدرجة العالية من الخروج؟ هل يمكن أن نرى فيه مجرد معنى بسيط للعب بالكلمات، أو وصفًا أمينًا لسيريالية تتسلى بتغيير ألوان الواقع، أو رؤية حلمية يكتمل فيها

(1) J.P. Richard L'Univers imaginaire de Malarmé, p. 45.

جوهر اللون بمكملات تأخذ قيمًا رمزية؟ وهنالك تفسير آخر محتمل. فالملامح المدركة المهيمنة للبرتقال هى:

النكهة والشكل واللون، والشكل المستدير أعيد استثماره من خلال إشارة بدهية لعبارات محفوظة مكررة تلقيناها في المدارس مثل عبارة: «الأرض مستديرة كالبرتقالة» وعلى حين أن اللون أخذ قوّته من خلال المسند «زرقاء» يبقى العثور على «تراسل» بين الملمحين، فالاستدارة شكل يرتبط بمشاعر الاسترخاء والراحة، وكما يشهد بذلك المعني المجازي للكلمة وهى قيمة نجدها فى أبيات رلك Rilke:

هذا الصوت المستدير للعصفور

يستريح داخل اللحظة التى يلدها

واسعًا كأنه سماء فوق الغابة الذابلة

وكل الأشياء تأتى طواعية : كى تنتظم داخل هذا الصوت

كل المشاهد هناك تأتى : لكى تريح نفسها

لقد علق باشلار على هذه الأبيات فى نص سماه: «ظاهرة الاستدارة» وكتب: «عندما نحلم مع الكلمات، أى هدوء نجده مع كلمة «يدور»[*] كما لو أنها تلف الفم والشفتين، وحركة الزفير» وأضاف: «إنه داخل المشهد المستدير، يبدو كل شيء مستريحاً، والذات المستديرة تصدر عنها استدارتها ويصدر عنها هدوء هذه الاستدارة»[1]. إن الترابط يجد أخيرا عند «كاندنسكى» مفهوما أكثر تأكيدا. فعنده أن الأشكال والألوان مرتبطة داخل لون من الوحدة «الروحية» وكاندنسكى يربط الشكل المثلث باللون الأصفر، والمربع بالأحمر، والدائرى بالأزرق. فإذا كان على حق فمن الضرورى من الناحية التأثيرية أن يكون البرتقال أزرق، والتعبير: «برتقالة زرقاء» يجد تعليله داخل حتمية أخرى لاتلتزم بالطبيعة، لكن

(*) جرى التحليل فى الأصل للاسم Rond «الاستدارة» وخصائصه الصوتية التى أشار إليها التحليل تلتقى مع خصائص فعله فى العربية «يدور». «المترجم».

(1) Poetique de l'espace, p. 213.

يمكن أن تحدث أخطاء، فالحتمية من خلال هذا المنظور ليست حقيقية من الناحية التجريبية، ولكنها تعد كذلك باسم قانون تأثيرى، تلتزم به فى مجمله، يقول **مرلو بونتى: «إن سيزان** Cezanne كان يقول: إن اللوحة تحتوى فى ذاتها حتى على رائحة المشهد الطبيعى، إنه يريد أن يقول: تمازج اللون مع الشيء، يعنى فى ذاته كل الإجابات التى يقدمها على تساؤلات الحواس الأخرى، فهذا الشيء لايملك هذا اللون إلا إذا كان يملك أيضًا هذا الشكل، وهذه المجالات الذوقية، وهذه النغمية وتلك الرائحة، وهذا التشبع المطلق الذى يطرح أمامه وجودى الفردى... مثلاً، الهشاشة، الشفافية، الصرامة... ورنين الصوت الكريستالى للكأس هو التعبير الوحيد عن شريحة من طرائق الوجود»[1].

وإذا كان هذا صحيحا، فينبغى أن يقال: إن البرتقالة فقدت وجودها الشعرى على حين أن الكأس احتفظت به، وفى الحالة الأولى، فإن من شأن الشاعر أن يصحح الطبيعة وأن يصفها على النحو الذى كان ينبغى أن تكون عليه؛ لكى تتفق مع جوهرها الخالص، فالبرتقالة زرقاء لأن الزرقة، من الناحية التأثيرية، يؤكدها شكلها ونكهتها، ومن هنا فإن الشعر اقتحم حقيقته، لقد قال: إن الأرض ناعمة هادئة ولها نكهة مثل الفاكهة التى تحملها، من خلال هذا القانون السحرى - الشعرى الذى يرى أن الشبيه ينتج الشبيه، إن الحقيقة لاتجهل التجاور الذى يشهد عليه تنوعه، والشعر لايعرف إلا الحتمى، ومن أجل هذا كان الصورة اللفظية للخلود.

إن مثالنا الثانى، هو «شعرات من ذهب» الذى ينتمى بدوره إلى «تراسل» «طبيعى - ثقافى»، ولنسجل أولاً أن هذا التعبير لايطبق شعريًا إلا على المرأة التى يعد «الشَّعْر» مجازا رمزيًا لها، فالمرأة هى التى لها لون الذهب ؛ لأنه فى الخيال الغربى، كل امرأة شقراء، مثل أوزولد الشقراء وعذارى بوتسلى أو المرأة الشهيرة عند موسيه:

---

(1) Phenomenologie de al perception, p. 368.

سوف نغنى فى الحلقة

إذا أردتم

إنى أحبها وهى شقراء

مثل القمح

وهى أيضًا المرأة التى يتذكرها **نرفال:**

فتاة فى الشرفة العالية

شقراء ذات عينين سوداوين

فى ملابس ذات نمط تاريخى

كأننى، ربما فى وجود آخر

كنت قد رأيتها وأنا أتذكر ذلك

ويضيف الذهب إلى اللون البريق والجمال والديمومة، وهى ملامح ليست للمرأة إلا فى خيال الرجل، لكنه حلم لايستطيع أن ينفصل عن التوهم الذى يكشف النقاب عنه، إن الصورة الأفلاطونية للمرأة هى أكثر حقيقية من المرأة نفسها، وربما تكون هذه لحظة يتم الحديث فيها عمًّا فوق الواقع «السريالى» ولكن دون حكم مسبق على قيمته الكونية، بل فقط كفرضية للمتعة الإنسانية، ومن خلال تحديد أن هذه السيريالية «الآخر» المقابل «للواقعية» لكن فقط هذا الواقع نفسه صُعِّد حتى جوهره التأثيرى الخالص.

وهناك كثير من الحالات لايحتاج الكلام فيها إطلاقًا إلى إعادة صياغة الواقع، ولكن فقط إلى رصده كما هو، وكان كوكتو، يقول عن أديث بياف "Edithpiaf" :

صوتها من قطيفة سوداء

إن المرء لايمكن أن يندهش للتراسل الدقيق بين المحمول والموضوع ولدينا هنا اختبار صغير ليست له إلا قيمة إشارية فلقد طرح تساؤل حول عشر

مغنيات شهيرات، من ينطبق عليها هذا الوصف من بينهن، وكانت إجابة الأغلبية تنطبق عليها، وجاءت كالاس Callas فى المرحلة التالية، وهنا أيضًا لايمكن أن نصف الإجابة بالصحة والخطإ.

إن التحليل يمكن الآن أن يشارف مستوى أكثر تعقيدًا عندما نتعرض للبيتين الأخيرين من المقطع الأخير لقصيدة «السفينة السكرى»:

كأننى نزلت فى أنهار راكدة

أحسست أننى لم أعد يرشدنى الملاح

والجلود الحمر الصارخة تتخذنا أهدافا

وهم عراة مسمرون فى أوتاد الغضب

إن المصطلح الذى نختاره ؛ لكى يشير إلى «التناظر التأثيرى» الذى يجليه هذان البيتان، هو مصطلح «العنف»، إنه مثار من خلال مرجعية الحكاية المروية: موت الطاقم على يد الهنود، وإذن فبين المرجع والمدلولات يتشكل «تراسل» هو فى ذاته متجانس على ثلاثة محاور حية مختلفة:

١ – **بصرى:** يتجسد ضمنًا خلال الكلمة الأخيرة «الغضب»، وأيضًا خلال مصطلح «الجلود الحمر» وهذا المصطلح هو تركيب تعبيرى يعنى: «هنود أمريكا» من خلال مجاز انطلاقًا من اللون – المفترض – لجلودهم. وقد أعيد استغلال «الأحمر» مرة أخرى فى المسند (صياح) انطلاقًا من (الصياح الغاضب) وأخيرًا فإن نفس اللون يوجد مرجعيًا متضمنًا فى سياق الأحداث، حيث نتصور الضحايا المضمخين بالدماء من خلال السهام والمسامير. يمكن إذن أن نجد ترددًا ثلاثيًا لملامح «أحمر» الذى هو كما نتذكر «تجسيد للعنف».

٢ – **سمعى:** الجلود الحمر، تسير فى الواقع إلى شعب الصمت، لكنه قيل هنا «الصارخة» وهو ما يؤكد تخيلنا النمطى عن الهنود وهم يرقصون رقصة السلخ (التى يدورون فيها حول الضحية التى سيسلخون رأسها) وهى صورة نمطية

انتقلت إلى رامبو من خلال كتابات فينيمور Fenimore، كوبير Cooper وماين ريد Mayne Reid، وانتقلت إلى جيلنا من خلال أقلام الرعاة westerns والضجة هى شكل العنف، وهذا الصوت الذى يمزق ويئز يتزايد من خلال صفير السهام وضربات الفئوس على المسامير، ومعنا هنا إذن مرة ثانية تردد ثلاثى لنغمة العنف.

٣ – **لمسى**: إن الملمحين «صلب» و«مدبب» اللذين يرتبطان مجازيًا بالعنف، ترددا أيضا ثلاث مرات، فى السهام ، والمسامير، والأوتاد، وعلى الإجمال: فهناك ثلاثة ترددات لثلاثة دوال مختلفة تعبر تأثيريا عن العنف.

إن التأويل التقليدى يقول لنا: إن هذه القصيدة كتبت فى عصر حرب السبعين التى كان رامبو أحد شهود عنفها الثائرين، وهذا العنف أعطى إذن التعليل للانطلاق إلى المدى فى ملاحة حلمية، والشاعر المجهد من العنف، ومن العالم البالى يقطع الحبال، ويحرر المقاييس والقيم التى يرمز إليها الملاحون، إنه يرحل إلى عالم جديد، لكننا بعيدا عن أى رجوع إلى الحياة المعاصرة للقصيدة، نرى القصيدة تحكى مغامرة الأنا المجهدة من الحياة اليومية، والمتخيرة للإبحار فى «المدى الغريب» لعالم مختلف جذريًا، لتبادلية ليست كونية، وإنما هى فقط تجربة أخرى، يلامسها الوعى فى نشوته وسكره، وهى تجربة تتميز فى ذاتها بدرجة عالية من الكثافة، كما يسميها الشاعر: «النبوءة» إنها الرؤية «المثارة» للأشياء، النقطة التناقضية للحواس، وهنا يكمن الملمح «الحشوى» لهذا النص، الذى يمكن أن يعتبر: «تقصيد الشعر» – Le poéme de la poesie.

* * * *

إن التحليل الآن متأهب لمواجهة قصيدة كاملة ؛ لكى يظهر فيها الوحدة التناظرية. والحديث عن الترددية كملمح ملائم للنصية الشعرية ليس فكرة جديدة، لقد ظهرت الترددية من قبل، كما قلنا فى نظرية جاكوبسون فى

«التعادل»، واستطاع ألمع تلاميذه أن يبين أن قصيدة مثل قصيدة لويس لابى Louis Labé هى ترديد لايمل لاقتراح: «أنا أحبك»، ويبقى تأويل هذا الاقتراح ذاته. هل الوحدات المكررة ذات طابع تصورى أو تأثرى؟

ونحن نعلم أنه عند هذا الحل الثانى توقفت النظرية، والقصيدة بأكملها هى أنموذج للترادف التأثيرى، تكرار مقالى لنفس التأثير، كما سنحاول الآن أن نظهر ذلك.

والنص الذى اخترناه هنا هو الرباعية الأخيرة من رباعيات «السأم» لبودلير:

عندما تضغط السماء الدانية الثقيلة كأنها غطاء قذر
على الروح التى تئن، والتى كانت مرتعا للضيق الطويل
وعندما يغلف الأفق كل دائرة
يطرح علينا يوما أسود، أكثر حزنا من الليالى
عندما تتحول الأرض إلى زنزانة رطبة
تتخبط الروح فيها كأنها وطواط
تضرب الحوائط بجناحها الخجول
ويصطدم رأسها بالسقف المتعفن
عندما تمد الأمطار ذيولها الهائلة
تحاكى بها قضبانًا لسجن كبير
ويفد جيش من عناكب المجاعة الخرساء
يمد خيوطه فى أعماق أمخاخنا
فجأة تقفز الأجراس فى غضب

وتلقي صيحتها المرعبة نحو السماء

وتنهمر في تأوه وانتحاب عنيد

تلك الأرواح الشاردة بلا وطن

وعربات الموتى الطويلة، بلا طبول أو موسيقى

تعبر في بطء داخل روحي. الأمل

مهزوم يبكي، والقلق مستبد طاغ

على جمجمتي المنحنية، يغرس رايته السوداء

إن العلاقة التماثلية تستثمر على ثلاثة مستويات:

١ – **مستوى صوتي**: خمسة مقاطع من رباعيات البحر السكندرى المطرد المكون من اثنى عشر مقطعا وأربع نبرات، اثنتان ثابتتان واثنتان متحركتان. والخصائص الصوتية تتقوى من خلال شيوع الحركات الأنفية مثل: حركة (an) á التى تتكرر ثمانيا وعشرين مرة، وتكرار كلمة «عندما» فى مفتتح المقاطع الثلاثة الأولى يبرز هنا ذلك الجانب من تكرار اللوازم الذى تجنح القصيدة إليه فى غموض على طول امتدادها.

٢ – **مستوى تركيبى**: تفريغ المقاطع الثلاث الأولى من كل أشكال المكملات الزمانية التى يوحى بها الظرف «عندما»، وهذا المستوى محورى عند جاكوبسون، فهنا مكملات على المستوى الدلالى، تقدم من خلال المعادل الصوتى.

٣ – **المستوى الدلالى**: هذه القصيدة تنتمى إلى سلسلة «السأم» وهذا المصطلح الذى يشير إلى جوهر تأثيرى انفعالى، يمكن أن يتشكل باعتباره دالا على التناظر التأثيرى. وكلمة السأم Spleeu كانت تدل على تجربة يصفها القاموس بقوله: «حزن عابر، دون سبب ظاهر، موسوم بإخفاق كل الأشياء»، ويبقى إذن التقاط المظاهر «الحشوية» لهذا الملمح على امتداد النص.

سوف يصير من السهل هنا أن نتناول مستوى الجذور الدلالية التى يمكن أن تصنف إلى ثلاثة مستويات:

(أ) مباشر: مثل متضايق، حزين، قلق، متضور.

(ب) من خلال الرموز الطبيعية: يئن، يبكى، يصيح، ينهمر.

(جـ) من خلال دوال استعارية ومجازية: أسود، عربة الموتى، جبهة.

إن الضيق، هو المصطلح الوحيد الذى يكتب هنا بحروف بارزة مع مضاده الأمل أو الرجاء، وكلمة الضيق Angoisse كانت تعنى فى الأصل اللغوى: صفة مكانية لشىء محسوس، مثل الحلق، الممر الضيق، ثم انتقلت من خلال الاستعارة إلى الإحساس الذى يصاحب الاتصال بهذا الشىء المكانى، وأخيرًا استقرت على هذه الحالات ذاتها، وعلى المستوى النفسى يتحدد الضيق بأنه: نمط من الخوف يتميز على مستوى الظواهر بعدم تحدد موضوعه[1] ، وطبقة التعادل التأثيرى المتناولة هنا، تلتف حول المعنى الاشتقاقى «فالانغلاق» باعتباره تجسيدا لدورة (مفتوح ←— مغلق) يبدو قادرا على أن يستقطب أكبر قدر من الملامح الحشوية لهذا النص، وهنالك أسباب أخرى كثيرة لاعتباره هنا معنى حيويًا أصليًا، والطب النفسى يطلق مصطلحات : «الخوف من الخلاء» Claustrophobie, ago–raphobie على ردود الأفعال الأولى لبُعدْ (مفتوح / مغلق) للخلاء، وهو هنا يأخذ معنى وجوديًا أكثر اتساعًا على ثلاثة مستويات: بيولوجى ، نفسى ، وروحى، باعتبارها توقيفًا لنشاط الأشياء، وللأمل.

إن القصيدة تصف سلسلة من التحولات من الانفتاح إلى الانغلاق، مؤثرة على البعدين اللذين يشكلان الذات كَوْنيا وأنثروبولوجيا (والتقابل بين هذين المصطلحين، الكون والأنثروبولوجيا يشكل لدى بعض الجماعات النقدية الحديثة المحتوى الخاص للشاعرية) وللبعد الثانى، التحول من الأمل إلى الضيق، يتكرس المقطع الثانى، لكنه أيضًا موجود فى المقطع السابق عليه.

---

(1) C.F., Boutonnier, l'Angoisse.

إن الضيق ليس هو التأثير البسيط الذاتى لظاهرة مناخية، إنه التقاط انغلاقية الكون الذى ليست السماء السوداء ذاتها إلا تجسدا إدراكيا لظاهرته، والإنسان يقلق لقلق الكون.

انغلاقية الكون تتجسد هنا من خلال:

١ – فى البعدين الرئيسين، الرأسى (السماء) ، والأفقى (الأرض)، وقد تجسد فى المقطع الثانى من خلال التقابل (السقف / الحوائط) بالقياس إلى طيران الوطواط.

٢ – فى الحالات الفيزيائية الثلاثة للكون، الغازية (السماء) ، والصلبة (الأرض) ، والسائلة (المطر).

ومصطلح السماء فى القصيدة، يفتح الطريق أمام المعنيين المادى والروحى، المادى ؛ لأن الملمحين المهيمنين (الشفافية، والسيولة) لايقابلان أية عوائق فى الحركة ولا فى الرؤية، والروحى من خلال رمزهما الثقافى المرتبط بالملمح الثالث، العلو، والذى من خلاله تستقبل الرجاء والدعاء وتستقبل ما يتزاوج معهما، والانغلاق تأكد حرفيًا من خلال القِدْر، وهو الأداة النمطية له.

والملامح الدلالية الثلاثة المشكلة من كلمة «السماء» تحولت فى آن واحد إلى مقابلاتها:

الوضوح ـــــ نهار أسود

العلـــــو ـــــ منخفض

السيولة ـــــ ثقيل، ضاغط

والأرض هى المصطلح الكونى المكمل، وهى مع السماء، تشكل مجمل الكون لكنها فى مقابل السماء تمثل هنا انفتاح «المشروع» موضوع الأمل فى هذه الحياة «إنها هى نفسها تحولت إلى زنزانة» وهو مكان معد للانغلاق مع الملمح التكميلى المتضمن «تحت الأرض» الذى يدخل الأرض فى حركة نحو

الأسفل الذى يتكرر، فى المقطع الثالث، السماء تتحول إلى مطر، المطر الذى تشكل السيولة ملمحه التعريفى سيتحول إلى صلابة قضبان السجن وهى ذاتها معادلة لحوائط الزنزانة.

السجن والزنزانة كلاهما مكان للإقامة، الأول للوطواط، صورة الأنا، الذى أوقفت حركته مرتين، أفقية بمعنى: الأرض من خلال الحائط ، ورأسية بمعنى: السماء من خلال السقف، وفى مقابل الوطواط السجين يوجد العنكبوت المحبوس فى خيوطه، والاتصال بين هذين النوعين من خلال اختلافهما التصورى (طائر/ حشرة) معلل من خلال ملمحين تأثيريين، موضوع التقزز، موضوع وذات الانحباس، فى المقطع الرابع، لايوجد موضوع الانغلاق فيما يقدمه، والحركة فقط من المرح إلى الحزن، فالأجراس لم تعد تدق، إنها تتأوه ولم تعد تتوازن إنها تقفز، وصوت ندائها إذن قد تحول، إنها تدق الآن دقة الحزن على الأمل، إنها تعلن انتصار السأم.

إن المقاطع الثلاثة الأولى باعتبارها مكملات زمانية، تخلق وقفة توتر Suspens تأتى ؛ لكى تقطع صيحة الأجراس، ولكن باعتبارها إشارة إلى الحدث الختامى الذى هو انتصار السأم، وفى نفس الوقت تدخل موضوع الموت ،الذى هو الانغلاق المطلق، وهذا الموضوع يتجسد من خلال كلمتين هما عربة الموت، «والجمجمة»، واتخاذ «الأنا» مرجعا، يعبر عنه من خلال كلمتين: «نفس»: و«جمجمة» اللذين يمثلان التقابل (روحى / مادى) الذى كان قد تجسد من قبل من خلال (أرواح / أمخاخ). والمصطلحات الأربعة يعاد ربطها جميعا بأداة مكانية، وتلعب جميعا دورا سلبيًا فى مواجهة موضوع مادى إيجابى «ففوق» الروح تصب السماء نهارا أسود و«فى عمق» الأمخاخ تحاول العناكب أن تمد خيوطا و«داخل» الروح تعبر عربات الموتى وأخيرا «فوق» الجمجمة، يغرس السأم رايته السوداء، وخلال هذا تتجسد شريحة من الذات السأمانة كأنها سلبية أساسية فى مواجهة كون ساحق، لاتستطيع أن تفعل بإله شيئا، من السماء ومن

الأرض، انسحب الممكن وانسحب معه المعنى، وداخل السأم يرتدى الكون اللامعنى باعتباره معناه الحميم.

الإنسان كما يقول هيدجر هو: «كائن داخل الكون» وهذا يعنى: أن الإنسان يتفتح على الكون بقدر ما يتفتح الكون عليه والتفتح يعاش باعتباره متعة وأملاً والانغلاق هو الضيق والسأم؛ فعندما تنغلق السماء، تنطفئ الروح ويتقدم السأم ويعلن ظهور العدم باعتباره ترجمة شعرية لنص هيدجر: «كون السأم يكشف عن العدم، هذا ما يؤكده الإنسان نفسه عندما ينهزم السأم، مع الرؤية الواضحة التى تحملها الذكريات القريبة، نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نقول: «إلى أى شىء صار الأمر، ولماذا، وقلقنا فى الواقع لم يكن له داع على الإطلاق، والعدم نفسه.. كان هنا»[1].

وينبغى الآن أن نؤكد ما قلناه، فالتحليل السابق حاول أن يقدم تعادلاً لغويًا داخليًا، وهو إذن تصورى، لمعنى هذه القصيدة، لكن دقة النص ليست هنا، فليس هدفها أن تزودنا ببعض المعلومات الميتافيزيقية حول الكون، فالنثر كان يمكن أن يكون كافيا لأداء هذه المهمة، ولكن أن تزودنا من خلال الكلمة بمعادل لتجربة انغلاق الكون ذاتها. ونص كهذا يقف فى مواجهة الذين ينكرون نظرية التوائم؛ لأن هذه القصيدة حقيقة، وقد أخبرتنا ما هى، ويكفى أن نسائلها ؛ لكى نقنع فأولئك الذين عبروا بتجربة السأم، يعرفون أن هذه القصيدة قالت الحقيقة كما عاشوها.

* * * *

٣ - **مستوى العلامة:** إن الترديد هنا يتم بمعناه الخالص، مثل: التردد المزدوج أو المتعدد لعلامة أو لعلامات بعينها فى نفس النص، أو فى نفس المداخل للعبارة، ويمكن أن يتجسد هذا فى شكلين رئيسين تبعا لكون العلامة المكررة تحتفظ أو لاتحتفظ بنفس الوظيفة النحوية.

---

(1) Qu'est-ce que la métaphysique ? p. 32.

(أ) تكرار المسند إليه، مثل قول مالارميه:

فرلين، إنه يختفي بين الأعشاب، فرلين

(ب) تكرار المسند مثل قول فرلين:

حزينة، حزينة روحي

والسبب، السبب، امرأة

ولاشيء يظهر الطبيعة اللاتأثيرية للنثر في مقابل الشعر، أفضل من ظاهرة التكرار، الذي هو محظور بشدة في النثر تحت اسم: «الثرثرة» وهو شائع في الشعر، بل إنه أحياناً يكون لازماً في بعض الأشكال المحددة، مثل: «الرباعية» Pantoum، وهو شكل كان قد استعاره الرومانتيكيون. ومن نماذجه «قصيدة» «إيقاع المساء» لبودلير، وسنذكر هنا بالمقطعين الأخيرين:

ها هو الزمان يعود، حيث تهتز على ساقها
كل زهرة تتضوع منها الروائح كأنها مبخرة
الروائح والعطور تدور في هواء المساء
رقصة حزينة ودوار مسترخ
كل زهرة تتضوع منها الروائح كأنها مبخرة
والكمان يرتعش كأنه قلب شجى
رقصة حزينة ودوار مرتخ
والسماء جميلة وحزينة كأنها مذبح القرابين

والشكل هنا هو:

من الشكل أ . ب . جـ . د ———————— ب . هـ . د. و

وهذا هو النص الذي اقتبسته ج. كريستافا j. Kristeva كمثال للتردد ؛ لكي تثبت أن «بعض القوانين المنطقية الصالحة للغة غير الشعرية، ليس لها مجال

فى النص الشعرى»[1] وفى المرتبة الأولى لهذه القوانين يوجد «قانون التماثل» Loi d' idempotence الذى تمثله المعادلة.

$$X X = X, X U X = X,$$

وهو ما يعنى: أن ترديد وحدة لغوية لايغير من قيمتها الدلالية، سواء كانت الوحدتان المكررتان متصلتين أو منفصلتين، وتضيف كريستافا: «إذا كان التردد فى اللغة الجارية، لوحدة دلالية، لايغير من طبيعة الرسالة ويحتوى على تأثير مريك للتركيب (وفى كل الحالات لاتضيف الوحدة المكررة معنى إلى التعبير المطروح) فليس الأمر كذلك فى اللغة الشعرية، فالوحدات هنا ذات طبيعة تكرارية، أو بعبارة أخرى: الوحدة المكررة لم تعد هى نفس الوحدة السابقة، لدرجة أننا يمكن أن نقول: إنها عندما تكرر تكون قد أصبحت وحدة أخرى» (ص ٢٥٩). وهذا النص يحتوى على حدس شديد الدقة، فصحيح أن الوحدة المكررة لم تعد هى نفس الوحدة، وإلا فلماذا كان التكرار؟ لكن المشكلة التى ستطرح إذن هى: أين يكمن الفرق؟ ونحن نجد أنفسنا هنا أمام مأزق، فالوحدة المكررة هى فى وقت واحد مطابقة ومخالفة للوحدة التى كررتها والفرق لايمكن أن يكون ذا طبيعة تصورية فالكلمتان المكررتان «حزينة» فى قصيدة ڤرلين ليس لهما معنى تصورى مختلف، فهما لاتميزان نمطين ولا فرقين دقيقين داخل مجال الحزن، وإذا كانتا تملكان نفس «العلامة» التعبيرية فذلك لأن مدلولهما واحد ، كيف إذن تكونان مختلفتين ؟ لا يمكن الإجابة على السؤال ، إلا من خلال إدخال هذه الظواهر الفينومينولوجية المرتبطة بالمعنى التأثيرى والتى أسميناها: «الكثافة» ، فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغير على مستوى الكثافة ، والتكرار يؤكد نمو الكثافة ، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة «الوحيدة» . وعندما يصيح «جوكاست».

تعيس! تعيس! تعيس

---

(1) Seméiotiké, p. 247.

أو يصيح هاملت

كلام، كلام، كلام

لاتغير الكلمات معناها، وليس هناك أى إضافة«لمعنى إضافى» لكن التكرار أكد تصاعد التكثيف، وبهذه المثابة فالتكرار صورة تحتوى على تميز خاص، فهى فى حركة واحدة تجسد المجاوزة وتقلصها معا، فالمجاوزة من خلال الإطناب والتقليص من خلال تغيير المتنوع، وهو من هذه الناحية، مجاز كثافة .

إن الإطناب مستبعد فى منطق لغة النثر، وهو القاعدة فى اللغة الشعرية ؛ لأنهما ليست لهما نفس الوظيفة، فالإطناب، لايقدم معلومة، ولكن «يوضح» ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هى لغة العاطفة، حتى فى اللغة العادية، فنحن نسمع مثل هذه العبارات فى لغة الحياة اليومية .

«إنه انتــهى، هل تسمعنى، انتهى، هو ميت، أقول لك، ميت، وليس أكثر من ميت».

وفى اللغة الدينية:

«فليكن اسمك الأعظم مباركا، ممجدا، معظما، محمودا وعاليا».

وفى اللغة الشعرية، وهنا أريد أن أتناول مثالاً أخيرا، يحقق على حسب علمى، رقماً قياسياً فى التردد، إنه من قصيدة «جارسيا لوركا» فى «مرثية مصارع الثيران» حيث ترددت عبارة: A Las Cinco de La Tarde فى الخامسة مساء.

ثلاثين مرة فى الاثنين والخمسين بيتا الأولى

إن النص يبدأ هكذا:

الساعة الخامسة مساء

كانت الخامسة مساء بالضبط

أحضر طفل الساقانا البيضاء

الخامسة مساء

الخامسة مساء

آه ما أفظع الخامسة مساء !

كانت الخامسة فى كل الساعات

كانت الخامسة فى ظل المساء

لماذا هذا الترديد الذى لايمل لهذا المفهوم الزمنى الذى أكدنا من قبل معنى: «التجاورية» فيه؟ إنها مصادفة أن نجد «الساعة الخامسة» فى حكاية الماركيزة لكن مع هذا الظرف الزمنى الذى وسم الحكاية، حتى أصبحت التفاصيل فى ذاتها غير ذات معنى، وهنا تعاد «الخامسة» ثلاثين مرة، ولكى نجيب على السؤال ؛ لابد أن نعلل التشفير، لكن ألم نؤكد نحن أنفسنا هنا استحالة هذه المهمة؟ فالزمن إطار مفرغ لافرق بين الأشياء التى تملؤه، فكل شىء يمكن أن يحدث فى الساعة الخامسة، خروج الماركيزة أو موت مصارع الثيران، والتكرار يدق كالناقوس، لكن الاعتراض يثار، فنفس الأثر سينتج من خلال شفرة زمنية أيا كانت، وهنا ينبغى اللجوء إلى الحدس، أفلا نفقد شيئا من الشاعرية لو أننا استبدلنا بعبارة: «الخامسة مساء» عبارة: الثانية ظهراً؟ ونفس الاعتراض يمكن أن يثار ضد قراءة أخرى فيحتمل أن يكون التجاور فى ذاته هو الذى يؤدى إلى مدلول كهذا، ففى الخامسة إلا خمس دقائق كان مصارع الثيران حيا، وفى الخامسة ميتا، ونحن أمام لامعقولية للموت لاتقهر تصبح معها الحياة غير مبررة، وهنا يلح التكرار، ومعه تأثيره المكثف، لكن مرة أخرى، ستحمل نفس المعنى كل الوحدات القابلة للتبادل.

إذا أردنا أن نؤسس الختمية، فلابد أن نبين ملاءمة المفهوم الذى نختاره، وبالطبع لايمكن أن نستدعى الواقع، فالمصارع كان بالفعل قد قتل داخل الحلبة،

فى أى ساعة؟ واضح أن السؤال ليس «ملائما»، فالشعر يقوم على التأثرية التى يُعَرَّف الأدب من خلالها، وأن الواقع أن التأثرية والتعليلية لهما مفهومان مترابطان، فلأن الحكاية، لاتملك تعليلاً أو مبررات خارجية ؛ فينبغى عليها أن تبحث عن تعليل أو مبررات داخلية.

و«الساعة» قد اختيرت من قبل القصيدة لأسباب لاتتصل إلا بها.

قد نغامر إذن بتأويل يتمشى مع النموذج كنمط من الأنماط الواقعة على حدوده ؛ لكى نختبره كمقياس، وهو بالتأكيد غير قابل للمراجعة (بمعناها العلمى)وهو لايتابع إلا لونا من الاحتمال داخل نمط القراءة الذى يقترحه، وربما ترد هنا للمرة الأخيرة عبارة: أرسطو «الاحتمال التأثيرى»، والقراءة التى تنتمى إلى هذا النمط لاتستبعد إطلاقاً التأويلين السابقين وتصير من ثم قادرة على أن تعلل ثلاث مرات وحدة نصية، أكثر مما تعللها به القراءة التصورية.

ومن أجل هذا الهدف ينبغى أن يبقى بين «الحدث» و«الظرف» لون من التكامل بحيث يستدعى أحدهما الآخر، وأن يكون فيهما شىء مقنع ولنقل: «تراسلاً» وسوف نعود إذن إلى التناظر الذى يمكن وحده أن يبرهن أنه فى هذه الساعة وليس فى غيرها كان يجب أن يموت المصارع.

كان جاسبير Jasper' s يقول: إذا كانت الإحصاءات تظهر أنه فى الربيع تصل حالات الانتحار إلى أعلى معدلاتها، فإننا يمكن أن «نفهم» أن الإنسان «يموت» فى الخريف ؛ لأن الزمن المعاش ليس إطارا مفرغا إنه يكتسب إيقاعه من خلال الفصول التى لكل منها كيان تأثيرى ونفس الأمر بالنسبة لفترات اليوم، ومالرب لم يكن يستطيع أن يقول عن الوردة: إنها لاتعيش إلا فى فضاء ما بعد الظهيرة، كان لابد أن يقول:

لقد عاشت الوردة ما تعيشه الورود

عاشت فضاء الصباح

لأنـه بـين الـوردة والـصبـاح، يـوجـد تشابـه يسـتـطـيـع الـمـتـلـقـى أن «يـفـهمـه» بـالمعنى الذى يعطيه علم الظواهر للفهم، ولنفس السبب لم تكن القصيدة، تستطيع أن تميت مصارع الثيران فى الصباح، ولا فى بداية ما بعد الظهر، فقط فى الخامسة مساء، لأنها اللحظة التى تبدأ فيها الشمس فى الاحتضار، وحيث يرحل النهار ويتبدى الليل. وهناك «معنى وجودى» يرتبط بهذه اللحظة، إنها الساعة التى ينعكس فيها إيقاع الحياة ويعلو الاضطراب، ويستيقظ القلق، والتطورات الحديثة فى العلوم البيولوجية أظهرت الصلات التى تربط بين الزمن والجسد، فالجهاز الجسدى يعيش الزمنية والإيقاعات البيولوجية وأصداؤها الفيزيائية تنغرس جذورها داخل بنية الزمن، فليس مصادفة أن هذه الساعة التى يحل فيها المساء هى التى تعلن موت البطل ؛ لأنه تجسيد الضياء والحياة:

لقد تأخر ميلاده كثيرا، إذا كان يجب أن يولد

فى الأندلس الشديدة الضياء، الشديدة الغنى بالمغامرة

فلم يكن ليموت إلا فى ساعة موت الكون

كل الأشياء الباقية، كانت ميتة

ولاشىء إلا ميتة

فى الخامسة مساء

فى ثوبها المنسوج من الضياء، الأندلس الشديدة الوضوح «الثغر مفعم بالشموس» يجب أن تستقبل موت المصارع فى «سواد الألم» فى الساعة التى يموت فيها النهار.

هذا التراسل الطبيعى، يتصاعد من خلال علاقات موروث ثقافى، لقد مات المسيح فى الساعة الخامسة، وفى الساعة الخامسة تقام صلاة الشعائر أو صلاة العصر عند المسيحيين Vépres، وفى شعائرها يقدم دم المسيح للمصلين، وإذن فإن موضوع الدم يشكل الدافع المحورى للجزء الثانى الذى يحمل عنوان «الدم المتناثر» والذى يبدأ هكذا:

قل للقمر: أن يعود

قل له: إننى لاأريد أن أرى الدم

بلونه الغبى فى أرجاء الحلبة

ثم يقول:

آه: يا بياض حوائط أسبانيا !

آه: يا سواد ألم المصارع !

آه: يا قسوة الدم «الغبى» !

آه: العندليب فى لحظة الرجوع !

تكرار مزدوج إذن، لاثنين من البواعث، المساء والدم، تكثيف لموضوع من شعبتين تلتقيان داخل شعور واحد بالموت، لقد عرف المصارع كيف يختار ساعة موته، ساعة الظل المهدد، والدم المعطى.. قراءة مغامرة، أعيد قولها، ولكنها مغامرة محسوبة ؛ لأن دراسة الشاعرية لاتقع فى مخاطر كبيرة عندما تستسلم، شأنها فى ذلك شأن الشعر إلى «شيطان التناظر»، وبودلير كان يقول: «عند الشعراء الممتازين، لاتوجد استعارات ولاتشبيهات ولاصفات، لاتتواءم بطريقة آلية دقيقة مع الظرف الماثل ؛ لأن هذه التشبيهات والاستعارات والصفات مستمدة من الأعماق التى لاتنفد لعالم التناظر[1]

وهناك ميزة للنموذج المطروح، وهى أنه يظهر مقدرته على أن يضع فى الاعتبار فى وقت واحد الطاقة الشعرية للمصادفة، وأن يضع لها حدودا، إن الشعر الصدفوى كان هو الاكتشاف الكبير للسريالية، ولايمكن إنكار شاعرية بعض اكتشافاته، والانعطاف كخطوة زمنية أولى للصورة، يتلاءم تماما مع فكرة المصادفة، فاللاملاءمة لها نصيب أكبر من الملاءمة فى لعبة «اليانصيب» اللفظية، والعادات اللغوية شديدة التأصل العميق فى كل واحد منا لدرجة أنه من الضرورى غالبا أن نستعين على سحقها بإجراءات لاتعرفها تلك العادات.

(1) Reflexions sur quelques-uns de mes Contemporains Quvers. p. 705.

لكن يبقى أن طائفة قليلة فقط من الإبداعات القائمة على الصدفة هى التى لها أهمية شعرية، ولابد من الاختيار، والصدفة الشعرية هى صدفة انتقائية، وكل الذين مارسو إجراءاتها يعرفون ذلك جيدا، والخطوة الزمنية الثانية للآلية الصورية تضع فى الاعتبار هذه الضرورة، وهنالك المصادفات الحسنة والسيئة ، والأولى هى التى تستجيب مع «التناظر الذاتى»، وحقيقة لو أدخلنا فى المعنى مجمل القيم المترابطة ؛ ستصير دلالية الكلمة غنية إلى أبعد حد ممكن لدرجة أننا يمكن أن نجد فيها بعض آثار التناظر الكونى، ولكن ليس هذا دائما، فهناك مصادفات لاحظ لها، وفى أفضل الحالات تثير الضحك، وفى حالات أخرى تثير السطحية الخالصة البسيطة، هذه ثلاثة أمثلة للعبة الأسئلة والإجابات(1).

ما هى القبعة؟ حفل استقبال صغير يأكل الإنسان فيه

ما هو الشرطى؟ حوض مملوء بالماء الساخن

ما هى المرآة؟ طلوع النهار

فالمثال الأخير فقط هو الذى يبدو لى شعريا، والثانى هزلى، والأول لامعنى له، ويبقى أن نتساءل، ما دام الانعطاف هو الخطوة الأولى المشتركة بين المضحك والشعرى فما الفرق بينهما؟

وهذا سؤال سأتركه مفتوحا

* * * *

لكى نخرج بنتائج هذا التحليل، أريد أن ألخص مجمل هذا النمط فى مثال واحد، ويمكن أن تتشكل فى أربعة أزمنة، ولكى ألعب بدورى لعبة المجانسة سأوضحها على النحو التالى:

(1) F. Alquie, Le philosophie du sur realisme, p. 138.

١ – انعطاف

↓

٢ – شمولية

↓

٣ – تأثرية

↓

٤ – ترديدية

والثلاثة الأولى تتم على مستوى المحور «المثالى» والأخير على مستوى المحور التركيبى ولنتناولها فى هذا البيت فقط:

والصمت البخيل والليل المتراكم

هذا هو البيت الأخير من «النخب الجنائزى» لمالرميه، وهى قصيدة مهداة إلى ذكرى جوتييه.

إن النموذج يؤدى وظيفته من خلال زمنين، وضع «مثالى» وتقليص تركيبى للانعطاف.

الوضع المثالى: يمكن ملاحظة المجاوزة على ثلاثة مستويات:

(أ) **صوتى:** مجمل الإجراءات النظمية قدمت داخل البحر السكندرى العادى.

(ب) **نحوى:** ازدواج حرف العطف (الواو)، (على غير عادة النحو الفرنسى)، وازدواج وضع الصفة «بخيل» و«متراكم» فى غير موضعها العادى.

(جـ) **دلالى** ازدواج اللاملاءمة للصفتين، بخيل (إنسانية) ، ومتراكم (محسوسة).

وفى الوقت ذاته فإن النقيض المكمل ممنوع فعبارات مثل: «صمت كريم»، و«ليل مفرغ» هى أيضا عبارة انعطافية، إن الكلمات عندما تتحرر من نقيضها تجتاح الحقل الدلالى، وشمولية المعنى من خلال إجراءات التحييد التى يؤكدها، تنشط التأثيرية الأصلية لكل كلمة مرتبطة بالنص.

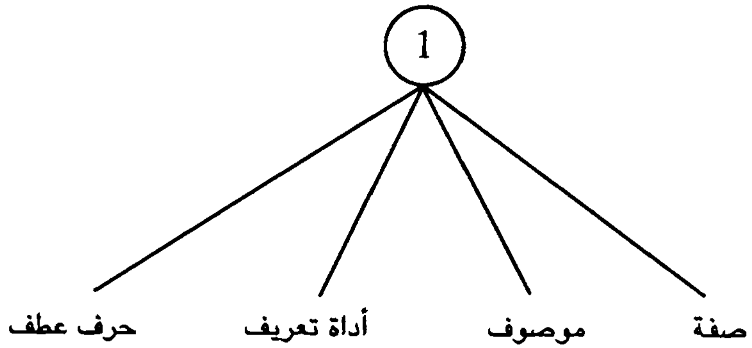
٢ - **تركيبية:** الكلمات التى أنعشت تجد تعليلها النصى فى تجانس تأثيراتها المتبادلة.

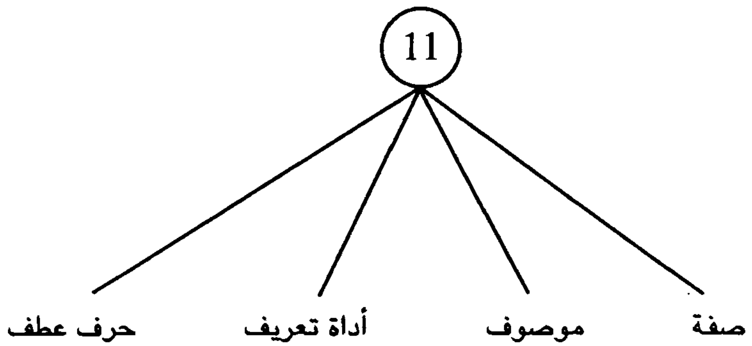
إن مبدأ التجانس التركيبى يستثمر المستويات الثلاثة:

(أ) صوتى: شطران يتم النبر المقطعى فيهما على طريقة ٤ - ٢ - ٤ - ٢ بالإضافة إلى التجانس الصوتى فى خمسة فونيمات، تتفق الثلاثة الأولى منها فى الشطرين.

11	1
e - a - a i o	e - a - ao - i

(ب) نحوى: الشطران لهما نفس البنية:





(جـ) دلالى: هذا البيت مكون من أربع كلمات، اسمان ، وصفتان، تجمعا فى جملتين، نعتيتن معطوفتين، ودرجة التناظر المختارة ينبغى أن توظف على المستويين داخل علاقة المسند النعتى بالاسم وداخل علاقة العطف بين الجملتين.

إن المسند إليه المتضمن هو الموت في الجملتين المكونتين لماهيته والتى تعرف هنا بأنها «العدمية الحسية الخالصة» انطلاقا من كلمتى «الصمت» و«الليل» اللتين تشيران إلى غياب أو فقدان المثير الذى تتلاقى معه «الضوضاء» و«الضوء»، ووصف الموت على أنه صمت وليل، وتلك من بعض الزوايا بدهية معاشة، فالموت لايمكن أن يوجد إلا بطريقة سلبية باعتباره غيابا للكون فى هذين البعدين اللذين يعدان أكثر الأبعاد الراسخة أنثروبولوجيا، والإبداع الشعرى يكمن فى هاتين الصفتين حيث نجد إعادة استثمار طبقة «الغياب» ممثلة فى صفة «بخيل» باعتبارها هنا غياباً «لأنفاق» الطاقة التى تكون الحياة، وصفة «متراكم» باعتبارها غيابا لكل فرجة ؛ لكى يتطابق تماما مع عدمية الضوء، إن هذا «الليل المتراكم» هو الذى يشكل هنا ملمح العبقرية الشعرية، فالجملة مؤكسدة بتصورات الموت، فالتراكم يثير دون مقاومة فكرة المادة فى شكلها الغلف، والصلب، والليل على عكس ذلك يرتبط باللامتماسك السائل، غير المحسوس، ومع ذلك فلأن الضوء غائب جذريًا منه، فإنه فى الظلمة الشاملة للموت التى لايتسرب منها أى إشعاع، فإن الليل سيبقى متراكمًا.. هذا البيت لايزودنا بأى معلومات جديدة عن الموت، وحول سره الكبير الذى يواجه كل الأحياء، لم يعلمنا شيئا على الإطلاق، لكن هدفه ليس هذا، لقد كتب رينيه شار: «إن الشاعر علاوة على فكرة الموت، يمسك بين يديه ثقل ذلك الموت» وهذا بالفعل ما تعطيه قراءة بيت مالرميه، ليس فكرة الموت، ولكن ثقل الموت، الثقل الذى يكاد يكون فيزيائيا لحضوره الذى هو الغياب المطلق.

* * * *

على مستوى المحور المثالى بالقياس إلى القطب النحوى يتقابل نمطان من اللغة الشعر واللاشعر أو النثر. على المحور التركيبى وبالقياس إلى قطب التطابق يمكن أن يتقابل ثلاثة أنماط للغة تبعا لكونها تحمل أو لاتحمل مهمة التكييف وانطلاقا من هذين الملمحين، التطابقية، والكيفية يمكن أن نرسم اللوحة التالية:

مستويات اللغة \ ملامح	تطابقية	كيفية
نثرية	–	+
رياضية	+	–
شعرية	+	+

إن التطابقية هى قانون ماثل فى طبيعة الشعر، وربما فى طبيعة كل أدب، سواء داخل النص الواحد، أو داخل الإنتاج، وهى التى تعطى وحدة «الإيقاع» التى تصنع فى نفس الوقت، أحادية الإنتاج، ذلك «الصوت» الوحيد، غير القابل للتقليد، والذى من خلاله يعرف الطابع الشخصى للمؤلف والذى كان يسمى قديما «أسلوبه»، وهذه الكلمة اليوم، التى نوقشت كثيرا، تشير إلى المجمل الإطنابى لملامح لغوية خاصة لنص أو لمؤلف، ومنذ القدم كان الأسلوب طبقة لها سلم ذو ثلاثة أبعاد أو «نغمات»، البسيط، العادى، السامى، أو المنخفض، والمتوسط، والعالى، وهذه الأبعاد بنيت على معايير مرجعية أو معجمية لم تحدد بدقة لكنها اعتمدت على حدس دقيق، هذه المصطلحات تميز فى الواقع بعض الأشياء «المحسوسة» وتسجل الخصائص التأثيرية للملامح الإطنابية، ومن هنا تكرار القول الذى لايمل من نص إلى آخر وداخل الإنتاج، هذه «الرتابة الرائعة» التى تحدث عنها بروست Proust وهو تعبير يعد متناقضا إذا اتخذت له اللغة غير الشعرية مرجعا ؛ لأن النثر الحكائى أو الوصفى، وظيفته أن يزود بمعلومة أى: أن يقدم من الكون جانبا جديدا، والحقيقة الوحيدة للتكرارية هى الإشارة القطعية إلى التناقض الوظيفى للمستويين اللغويين الشعر / النثر، فالشعر ينتهك قانون «التزويد بالمعلومات»، فما يقوله، يقوله مرة أخرى ؛ لكى يؤكد هدفه الأخير الذى ليس هو «جدة» ولكن «علو» كلامه.

ودون شك فإن هذه أيضا هى وظيفة الأدب، لقد لاحظنا فى هذا المثال أنه إذا كان إنتاج سولجنتسين Soljenitsyne قد سجل واحدة من الهزات التى رجت العصر، فإن هذا لم يكن بسبب محتواه فقط، فلقد كانت الأسس التى طرحها قد عرفت، لكن الذى قاله سولجنتسين استعار صوته من الأدب، لقد عبر من المعلوم إلى المعاش، وأصبح الرعب جبًا ؛ لأن الأدب هو هكذا، لغة الكثافة، فن الحدة، تقنية الإنعاش، أو من باب أولى إعادة الإنعاش لهذه الطاقة الأصلية للغة التى كبحها النثر، وما عدا ذلك ليس أدبا .

الباب السادس

الكــون

الكـون

مادامت الشاعرية تنتمى إلى الكون انتماءها إلى النص ، فإن النموذج الذى يتكون انطلاقا من « شعر اللغة » ، ينبغى أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر « خارج اللغة » و « الشعرية » عليها أن تظهر قدرتها على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء ، ومن واجبها أن تتابع الشعر فى حركته التاريخية التى حملته ما بين الرومانتيكية والسريالية ، من الأوراق إلى الحياة « ت:تسارا ».

من أجل هذه الغاية، تعرض النظرية طائفة عامة ملائمة فى المجالين، وتظهر المحورية على مستوى النص ، المكان ـ الزمان، أو فلنقل ببساطة أكثر: «المكان» ؛ لأنه يمكن أن يتضمن الزمان، وهناك نمطان من المكان، المكان المتمايز فى النثر، والمكان الشمولى فى الشعر ، والتحليل سوف يحاول أن يظهر أن «الأشياء » شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنيتها، مادامت تملأ شمولية المكان الذى تحتله ولا تترك من ثم أى موضوع لنقيضها الخاص، وكما أن الكلمة الشعرية ليس لها نقيض فالشىء ليس له مضاد، ولكنه على خلاف الكلمة ليس له امتدادات خارج عالمه الخاص من خلال إستراتيجية الانعطاف؛ لأنه لا يخضع كالكلمة لبنية اقتضى تطبيعها أن تتضمن نقيضها الخاص المكمل لها، وليست هناك «نحوية» للأشياء إلا إذا وصفنا « بغير العادى » نمطا معينا للأشياء التى تمثل بنية معينة فى حقل الظواهر ذاتها ، مرسوما بالبنية التناقضية ، وتلك قضية سوف تكون موضع مناقشة .

لكن ينبغى أولاً أن نلاحظ المكان ، الذى يستثمر فيه على مستوى الأشياء الفرق (الشعر / اللاشعر) ، وكلمة «شىء» أو « كائن » ليس لها هنا معنى كونى،

والفرق ليس ملائماً إلا على المستوى الظاهراتى الفينومينولوچى ، وداخل ظاهرية الكائن فإن الحوار، بين الذات والآخر هو الذى يتحكم فى انبثاق الحوار الموازى بين الشعر واللاشعر ، ويكسبه الملاءمة .

وخلال سعيه من الكلمات إلى الأشياء تحت اسم التحول ، سوف يدرس التحليل أولاً نمطا من النص ، هو من خلال طبيعته ، وسط بين اللغوى واللالغوى.

وأنا هنا أشير إلى الرواية ، التى تتشكل أدبيتها فى وقت واحد على المستوى اللفظى والمستوى المرجعى ، وداخل الرواية سوف نأخذ كموضوع للدراسة «جنسا» روائيا خاصًا، هو الرواية البوليسية فى شكلها الكلاسيكى من الحكاية إلى الإلغاز كما نجده عند كونان دويل وأجاثا كريستى .

من هذه الناحية تقدم الرواية البوليسية للتحليل ميزتين هامتين، الميزة الأولى، شكلها لأنها مقننة بدقة، وربما تكون قد شكلت جنسا صغيرا نسبيًا. ولكن هذا يقدم للدراسة مادة تحليلية ، إنها من خلال طبيعتها تلجأ إلى أساليب متشابهة من خلال هذا يسهل رصدها ، والميزة الثانية تتصل بالمحتوى، فباعتبارها حكاية إلغازية، فهى تحرك شريحة « الخفاء والغموض » التى يمتد مجالها فى عالمى الواقع والتخيل على حد سواء، وإذن فإن هذه الشريحة تتصل اتصالاً وثيقا بالشعرية حتى أن البعض يخلط بينهما أحيانا . وقد كتب مالارميه: «ينبغى دائما أن يكون فى الشعر إلغاز» وكتب أيضا : «إن البرناسيين أنفسهم ، أخذوا الشىء بجملته وأظهروه، ومن هنا فقد فقدوا الخفاء والغموض». ولنتذكر أولاً بعض الأشياء المعروفة جيدا، فالرواية البوليسية هى رواية معكوسة ، فهى لا تسير من السبب إلى النتيجة، من المحدث إلى الحدث، ولكنها تسير بالعكس من القتيل إلى القاتل، فى البداية الضحية وفى النهاية المتهم ، الرواية البوليسية ليست قصة الحدث ولكن قصة التحقيق، وهى تذهب من الجهل إلى المعرفة ، وهى تذهب من «الألف إلى الياء» لكن مجراها لا يأخذ طريق الفعل ولكن طريق التعرف وأبطالها لا يفعلون شيئا فيما عدا الإشارات الضرورية لهدفهم الوحيد الذى هو المعرفة، بطل ذكى إذن، وهو الوحيد من نوعه دون شك فى كل تاريخ الأدب .

هل ينبغى أن نشير إلى خلل هذه السيمترية ، ففى حكاية المغامرات ، تتطور المواقف ، وتتحرك الأحداث نحو الصراع ، أما الرواية البوليسية فلا تتطور ، فالحكاية ثابتة ، وإذا تقدم المحقق فى الواقع نحو الحل ، وإذا قام باكتشافات متتالية فإن ما يكتشفه يحتفظ به لنفسه ، والقارئ لا يعرف عن ذلك شيئاً حتى الصفحات الأخيرة حيث يتشكل مهد الكشف الذى تظهر خلاله فجأة نواة العمل مع اكتشاف المتهم ونتيجة التحقيق الذى قادنا إليه ، إن المحقق هو كائن كتوم بصفة أساسية ، إنه يطبق على امتداد الحكاية هذه الصورة التى اخترعها البلاغيون تحت اسم: « الاكتفاء » reticence ، مثل ما فعل دويان بطل إدجاريو : « لقد دخل الآن فى خيالاته ، وهو يرفض كل حوار له صلة بجريمة القتل » ومثل شرلوك هلمز ، فبالنسبة للدكتور وطسون الشخصية الحكائية كان شرلوك هولمز نفسه سرًّا خفيا ، اكتفى وطسون بالحديث عن صمته : « من جبينه المقطب ، ونظرته الشاردة ، خمنت أنه راح فى تفكير مكثف .... لكن هولمز تحصن داخل تحفظ لا يمكن اختراقه حتى نهاية الرحلة » ... والنتيجة دائمًا واحدة ، وهى أن يظل الغموض طوال الحكاية أو أن يتكثف ، والمظهر الأول للإطناب والحشو هو طول المحور الزمنى، وطقوس التحقيق فى روايات أجاثا كريستى هى الشرح والإعادة المملة أحيانًا ، فكل الشخصيات يتم سؤالها بالتتابع من خلال بوارو ، لكن أيا منها لا يحمل أى بصيص من الضوء ، بل على العكس ، فخلال التحقيقات المتتابعة ، يزداد اللغز دائمًا كثافة ، وبوارو يتقدم ولكن القارئ لا يتقدم نحو أحد، هذا هو قانون هذا الجنس الأدبى : « المخبر السرى لا يثق فى أحد » .

ومع ذلك فإن هذا الخفاء المطول هو الذى يصنع أحداث الرواية . إنه يظهر كمشكلة تبحث عن حل ، لغز يتطلب توضيحًا ، تحد عقلى من المؤلف للقارئ ، وبصفة عامة فالمؤلف يتحمل كثيرًا من المشقة ؛ لكى يضع مشكلة لها حل إلغازى ، فكل المعطيات تطرح ، ويكفى بصفة عامة للقارئ قليل من اللماحية ، وهكذا فإن الرواية البوليسية تخضع فى نظامها إلى قانون « الاحتمال الروائى » فالحل منطقى ، ولا شىء يترك للمصادفة فى الحل النهائى ، ويكفى فقط أن نفكر

فيه ، وهذا هو الدرس المستفاد دون تغير من المخبر المنتصر أمام المستمعين المشدوهين فى المشهد النهائى ، لكن هذا هو الجهد الضائع، فلا أحد فى الواقع يبحث عنه ، ويكفى للاقتناع بهذا أن نسأل «المستهلكين » للعمل ، فلا يوجد بينهم أو لا يكاد يوجد من يحاول حقيقة أن يحل المشكلة، يقول مالرو Malraux : «دون شك ، من الخطإ أن نرى فى الحبكة ، فى البحث عن المجرم ، الجانب الأساسى فى الرواية البوليسية ، فإذا تحددت فى هذا الإطار ، فسوف تصبح الحبكة كنظام لعبة الشطرنج ، لا قيمة لها من الناحية الفنية ، إن أهمية الرواية البوليسية قادمة من كونها أكثر الوسائل فعالية لترجمة حدث أخلاقى أو شعرى بكل كثافته »[(١)] .

من هنا فإن الحل النهائى يزودنا بالدليل ، فى اللغز العقلى ، يغمر الحل التوتر ويحمل الراحة من خلال متعة الرضـا ، وفى الغموض البوليسى، يجىء السرور مع الحل ، ووضوح النهاية يبدد الغموض ويبدد فى نفس الوقت فعالية الرواية ، والغموض هو فى الواقع قانون هذا الجنس ومصدره الشعرى الوحيد ، ولهذا دون شك لا يبحث أحد عن الحل ؛ لأن القارئ يشك أن نجاحه قد يعنى سقوط النص ، فى قصة « عشرة زنوج صغار » لأجاثا كريستى ، اختفت الشخصية الرئيسة ، ولا يوجد محقق ، والمتهم نفسه يتنكر من خلال اعترافات مكتوبة ، لكن أيا ما كان هو ، فإن الغموض هنا يمس تحديداته الخاصة ، وكل الشخصيات قتلت ، ولم يعد هناك متهمون ، فقط هناك ضحايا ، وهذا ما جعل من هذا النص أحدى روائع هذا الجنس ، ما دام الغموض هو الذى يصنع النص ويتعلل بالمحقق.

ويبقى إذن أمام التحليل أن يدرس بنية الغموض ؛ ليوضح من خلالها الطاقة الشعرية ، وهذه البنية تظهر انطلاقًا من قوانين تأسيس الجنس ، وقد اقترح « فان دن» Van Dine عشرين قانونًا ، سأكتفى منها بقانونين :

١ - من الضرورى أن يكون أحد الشخصيات متهمًا .

٢ - من الممكن أن تكون كل الشخصيات متهمة .

القانون الأول: يستبعد من حقل الاتهام كل الشخصيات الغريبة عن الرواية ومن الممنوع استدعاء متهم خارجي ليس معروفًا للقارئ، غريب على سلسلة القائمين بالأحداث التى تشكل قائمة « شخصيات » الرواية ، وهذا يتم تنفيذه من خلال إجراءات متنوعة سأسميها: « قانون العزل » وهو يقوم على وضع الرواية فى مكان مقطوع عن العالم الخارجى ، فى جزيرة ، فى قصر ، فى قطار. ومن المعلوم أن أيًا من غير الشخصيات لا يستطيع اختراقه . وهكذا كان أبطال « عشرة زنوج صغار » معزولين بسبب عاصفة فى جزيرة مهجورة ، ومن خلال هذا يلغى الكون المحيط ، والمكان الروائى يشيد فى كون شمولى مغلق على نفسه .

والقانون الثانى: قانون رئيس ، يمكن أن نسميه: « قانون الارتياب » فكل الشخصيات موضع اتهام ، والتحقيق فى مجرياته ليس له هدف نهائى إلا هذا : ترسيخ الارتياب الكلى من خلال إظهار أن كل شــخصية من الشخصيات تمثل ثلاث خصائص ، لثنتان إيجابيتان وواحدة سلبية، وهى الخصائص التى تبنى الارتياب المتصل بالجريمة على النحو التالى :

الشخصيات =	س١	س٢	س ن
١ – الدافع	+	+	+
٢ – انتهاز الفرصة	+	+	+
٣ – الغياب عن الموقع	–	–	–

فكل الشخصيات لديها دافع كاف ؛ لكى تقتل، وكلها كان لديها الإمكانية المادية لترتكب الجريمة ، وأى منها لم يكن غائبًا ، ونحن مع الإطناب من جديد ولكن هذه المرة على المحور المكانى ، والذى يستطيع أن يفلت من دائرة الارتياب هو فقط المحقق نفسه، والفرصة الأفضل منه هى فرصة الراوى ، لكن كريســتى كانت لها جدارة استنفاد كل « الإمكانيات الحكائية » تبعًا لتعبير بريموند فى روايتيهما : « قاتل روجية أكرويد » و « الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة»، عندما جعلت هاتين الشخصيتين (المحقق والراوى) موضع اتهام أيضًا ، وهما شخصيتان فى الظاهر فوق كل اتهام .

هكذا يطرح الإجراء المردوج للتطابق .

(أ) تطابق المسند إليه مع المسند ، فالشخصية داخل هذا الكون للرواية البوليسية ليست شيئًا آخر إلا شخصية متهمة ، إنها كذلك فى كل لحظة ، وفى كل ما تفعل ، وفى كل ما تقول، وحتى فى كل مالا تفعل ولا تقول ، ارتياب في ابتسامة الدكتور الطيب ، ارتياب في إخلاص الصديق الدائم ، ارتياب في حيوية الخادم ؛ لأن كل شىء قابل للتأويل وقانون الجنس يقول : كل ما تقوله أو تفعله الشخصية مُلبس .

(ب) تطابق الشخصيات مع بعضها البعض : أيًّا ما كانت الفروق بين الشخصيات فى الصفات ، فى العمر ، فى الجنس ، فإنها تتسرب إلى شريحة واحدة ؛ لأنهم جميعًا متهمون على قدم المساواة ، فهناك شك يطرح عليهم جميعًا ، وهم يتابعون نفس المساءلة ؛ لأن هذا أحد قوانين جنس الرواية البوليسية وأقلهم ارتيابًا فى الظاهر هو غالبًا المجرم ، ومن هنا ومن خلال استنتاج جدلى : أكبر الارتياب لأقل المجرمين ، ومن الأشخاص يمتد الارتياب إلى الأشياء ، ارتياب فى صرير الباب ، وأزيز درجة السلم ، والنافذة المفتوحة ، والدولاب المغلق بالمفتاح . وفى الفيلم البوليسى ، يكفى أن تستقر الكاميرا لحظة فوق أكثر الأشياء خلوا من المعنى ؛ لكى نوجه نحوه نفس الارتياب[1] ، وهكذا من خلال الامتداد ، فإن مجمل الأشياء والذوات التى توجد فى الرواية ، هى التى تشكل المكان الروائى ، وعالم الرواية البوليسية هو تمامًا ما أطلقت عليه ناتالى ساروت: Nathalie Sarraute فى مجال آخر « عالم الارتياب » .

ومع الوصول للحل ، يزول التأثير الساحر ؛ لأنه معه تنهدم هذه البنية الشمولية ، وتعود للظهور البنية التناقضية ، ونقول: إذا كان (س ١) متهمًا، فإن

---

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية لرواية . و. فوكنر Sanctuaire ونلاحظ هنا ظهور مصطلح «الكثافة» عند مالرو.

(٢) هذا هو أحد قوانين الخطاب التى عبر عنها رولان بارت بقوله: «فى نظام الخطاب ، كل ما يُدَوَّن فهو ، من خلال تعريفه ، قابل لأن ينوه به» .

L' introduction á l'analyse structurale de recit.

(س ٢) و (س ٣) بريئان ، والتحديد الذى يحيط بالمسند إليه ، والذى كان «الخفاء » قد رفعه ، يعود من جديد ، ويعود معه النقيض فى نفس الوقت، ففى مقابل اتهام واحد ، توجد براءة الآخرين ، لقد اختفى «الخفاء» وعمل التحييد ، فالارتياب حيد من خلال البراءة ، فمن الممكن وهذا حقيقى ، أن يكون كل المرتاب فيهم متهمين كما فى رواية س . أ . سبتمان « القاتل يعيش فى رقم ٢١» لكن هذا لا أهمية له فالنهاية سوف تُدخل فى الاتهام العالم المحيط ، والمتهمون لن يكونوا بمفردهم ومع العالم الخارجى سوف يعود للظهور الأبرياء ، وفى مواجهة المتهمين فقط فى عالم الرواية يوجد الآن غير المتهمين ، ومع الحل الذى تعتقد الرواية البوليسية أنها يجب أن تدخله مثل « نقيض الإبهام » الذى تتكون منه ، يدخل إلى نفس النص ، المعادلتان اللتان وصفنا بهما العالم التناقضى للشعر وللنثر ، وإذا كانت « م » = متهم و «م أ » = غير متهم فإننا نعبر :

من = عالم = م

إلى = عالم = م + م أ

ومن مبدأ التطابق إلى مبدأ التعارض .

إن الرواية البوليسية هى « إضمار بلاغى » ضخم ، إضمار لماذا ؟ ما دمنا قد استطعنا أن نعتبر الحكاية « جملة نحوية » متطورة ، فيبقى من الممكن أن نواجه النص بالجملة ، وتصبح الرواية البوليسية إذن جملة لا يوجد بها مسند إليه ، فالمسند معروف وهو « قَتَل » والمسند إليه يبقى مجهولاً ، والوظيفة المرجعية إذن تصاب بالقصور ، ومثل القصيدة ، يمكن أن تعتبر الرواية البوليسية لغة إسنادية بحتة .

وإذا طبقنا نفس النظرة على نمط رواية المغامرات ، فإنه يمكن أن نقابل بينها وبين الرواية البوليسية ، فإحداهما سوف تفقد المسند إليه والأخرى تفقد المسند، الأولى هى الرواية البوليسية ، فمع غياب المسند إليه يغيب التناقض ويختفى فى نفس اللحظة إجراءات تحييد المسند .

وهذا يقودنا إلى مشكلة المحتوى ، فالبنية الشمولية تؤكد تأثيرية النص

ويبقى تحديد التأثير الذى يتعلق به المسند ، وبدءًا من المسند يمكن « قتل » الشرائح باعتبارها « مصائب » والشخصيات دون شك ليست إلا متهمة ، والفرق بين « متهم » و « مدان» هو فرق تصورى خالص ، ومن الناحية التأثيرية فالمتهم مثقل بتهديد كامن ، يبث له الهلع ويدخل تحت شريحة المصائب : « إنه الخوف – كما نعلم – الذى يشكل محرك القلق وبعبارة أخرى: التهديد هو الأساس ، وهو الرافد الدرامى الوحيد للرواية البوليسية وينبغى أن « يعيشه » القارئ ، والقارئ لا يمكن أن يعيشه إلا إذا استولى على الخيال ، وإذا تم لمحه ، دفعة واحدة ، لا باعتباره مشكلة تبحث عن حل ، ولكن باعتباره موقفًا دراميًا لابد من تجاوزه » (١) . هذا هو ما يقال مع تحفظ قليل ، فالخوف ليس « معاشًا » كما رأينا ، إنه مجرب لكن داخل الخيال ، فالقارئ يخاف ومع ذلك لا يفر ؛ لأن الرعب ليس رعبه هو ، إنه « كيفيـــة » للعالم ، فالرواية أو الفيلم البوليسى يصف « عالم الخوف » الذى يوجد فى داخله ذوات فى خطر .

إن الغموض شريحة عامة ، بنية قابلة للانتقال إلى مدلولات مختلفة ، فالبحث عن الكنوز شكّل موضوعًا لكثير من الروايات ، وهو عدد يمكن أن يتزايد لو أننا أعطينا لكلمة الكنوز معنى رمزيًا ، لكن لنحتفظ بها داخل معناها الحرفى، والتأثير هنا عكس التأثير السابق ، فالكنز « وعد » ، محاولة تتسم بالإيجابية فى مجال « القيمة » ، لكن البنية هى هى ، والغموض هنا يغلف المكان ، ومشكلة المطابقة تظل مطروحة ، لكنها تتجــه هذه المرة لا إلى الشـخص ولكن إلى المكان : أين الكنز ؟ والإجـابة : فى كل مكان ، ولأنه مختف فإنه يمكن أن يكون فى أى مكان، وهذا يعنى أن كل جزء من المكان يحتوى على الوعد ، أو المجال مرة أخرى يدخل فى الشمولية ، ولم يعد الأمر هو الخوف وإنما الأمل الذى يجتاح المكان الروائى ، وبنفس الطريقة فإن الوصول إلى الخاتمة ينهى التأثير السحرى، واكتشاف الكنز يقسم المكان إلى قسمين متناقضين قسم يوجد فيه وقسم لايوجد فيه ، وفى نفس اللحظة يفقد المكان الروائى كثافته ويعود إلى النثرية .

(1) Beileau Narcejac. Ouvrage cite. p. 89.

من الممكن الآن أن نعود إلى الأشياء ذاتها ؛ لأن الغموض ليس شريحة تختص بالأدب وحده ، إنه كذلك شريحة « كونية » فنحن نجده فى النصوص وفى الحياة ، إنه يشكل على نحو خاص الملامح الأساسية لما نسميه: « ما فوق الطبيعى » .

وهناك نمطان من الغموض ، أحدهما ذاتى والآخر موضوعى ، والأول يتصل لا بالأشياء ولكن بالمعرفة التى نملكها ، أو بالأحرى لا نملكها، حيالها. وفى الرواية البوليسية ، ينتج الغموض من خلال جهلنا بهوية القاتل لكن بالنسبة له هو ليس هناك غموض حول القاتل، أما الشبح فهو على العكس من ذلك ، غامض حتى بالنسبة لذاته ما دام يفلت من خلال طبيعته من القانون الطبيعى . وما فوق الطبيعى ، هو غير القابل للتفسير وفى الوقت نفسه غير قابل للتوقع ، ومن هنا تنساب مجالاته البنيوية ، لمذا يكون الشبح شعريًا ؟ إن الإجابة توجد بجدية عند سيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir فى إحدى ملاحظاتها العابرة حول رواية « الضيف » : « وما أجده شعريا أنه لم يكن مرتبطًا بالأرض ، ويوجد فى أكثر من مكان فى وقت واحد » إنه حدس يخترق العلاقة الحميمة التى توجد بين الشاعرية والمكانية فكل شىء من حيث هو ، يمثل لحظة معينة نقطة واحدة فى المجال المكانى ، فإذا كان هنا ، فهو لا يمكن أن يكون هناك ، والشبح يفلت من هذه الحتمية ، لا لأنه يمتلك موهبة كلية الحضور ولكن لأنه يستطيع الظهور فى أى مكان وأى زمان ، وانطلاقًا من هذا فهو من الناحية الظاهراتية الفينومينولوجية « فى كل مكان » ، إنه يشغل « بالقوة » كل مكان وأيضًا كل زمان ، والحضور الشبحى يجتاح الحقل الكلى ، والعالم بأسره يصبح « شبحيًا » وفى نفس الوقت مصدرًا للرعب ، والخوف يصبح هنا مرة أخرى «كيفية » للعالم، ومجمل الكائنات فوق الطبيعية تتقاسم نفس المجال ، الأشباح ، الأطياف ، والجنيات والعفاريت لم تعد أشياء داخل العالم، ولكنها أصبحت إذا أمكن القول: (أشياء – عوالم)، وهى بنية مشتركة لكل جوهر شعرى وهى التى تعرف الشعرية من الناحية البنيوية .

إنه من خلال قدرته « المتفشية » ومن خلال شموليته ، يتشكل الغموض فى الشرائح الشعرية ، ومن أجل هذا فإن التأثير الذى يحث عليه يأخذ جانبًا «مناخيًّا» ، إن الغموض يلتقط دائمًا على أنه مناخ وكذلك التأثير الذى يبثه ، الرواية البوليسية ، أفلام الرعب ، الرواية أو الأفلام الفانتازية ، لا تدخل المتلقى فى خطر محدد ومعين ولكنها تدخله في خوف يحسه كأنه مناخ ، كأنه نوع من الكيفية المنتشرة على وجه العالم . لكن هذه الطاقة المتفشية ، ليس الغموض وحده هو الذى يملكها إنها فى الطبيعة ، فى « الأشياء » فى الكائنات ، فى المواقف ، في الأحداث التى تحتوى عليها ، ليس بالتأكيد من خلال ذواتها ، وينبغى أن نؤكد هذا ، فليس هناك شىء فى ذاته شعرى أو نثرى ، ولكن فقط تبعًا لبنية المجال الذى تثيره الأشياء ، ويمكن أن يقال عن جوهر ما ، أيا كان: إنه شعرى أو نثرى ؛ لأنه فقط من خلال ملامحه الموضوعية يتجه إلى أن يفرض – أو على الأقل أن يسهل – هذه البنية الظاهراتية أو تلك ، وتبعًا لذلك ينبغى قبل أن ندرس البنيات أن نذكر ببعض القوانين التى تحكم علم الظواهر (الفينومينولوجى) .

لقد تم الحديث عن القانون الأساسى للإدراك من قبل علماء النفس (النظرية الجشتالتية) تحت اسم: (قانون الصورة / العمق) ويطلق مصطلح «الشكل» عند الجشتالت على « الوحدات العضوية التى تتوحد وتتحد داخل المجال المكانى والزمانى للإدراك والتمثيل » ، والقانون إذن أن كل وحدة من هذه الوحدات لا يمكن أن تظهر إلا باعتبارها صورة حول عمق «كل موضوع حى لا وجود له إلا من خلال علاقة مع عمق ما » وهذا التعبير لا ينطبق فقط على الأشياء المرئية ولكن على كل أنواع الأشياء أو الأحداث المحسوسة ، فصوت ما يتميز عن صوت آخر أو عن ضوضاء من خلال اتصاله بعمق ، أو عن الصمت باعتباره متصلاً بعمق آخر ، والعمق كالموضوع يمكن أن يتشكل من خلال إثارة متشابكة وغير متجانسة، فأنا أرى شخصًا فوق عمق يتشكل من موضوعات الحائط ، الأثاث ،

اللوحات .. إلخ . لكن يوجد دائمًا فرق ذاتى ملحوظ بين الموضوع والعمق [1] ، وأكثر التجارب شيوعًا يجعل بنيةً كتلك قابلة للتعميم ، وعلى هذا فنحن لا نستطيع أن ندرك « موضوعا» باعتباره متحركًا ، إلا فوق « عمق » ثابت، فإذا كان هناك قطاران متوازيان ، فإن أحدهما لا يمكن أن يلاحظ الركاب أنه يتحرك، إلا إذا كان الآخر ثابتًا[2] وعندما نفكر فى هذا فلن نخلو من الدهشة حيال التناظر بين هذه القيمة (الصورة / العمق) والبنية التناقضية فيما يميز العمق أنه ليس صورة إنه يقتسم معها ملمحًا مشتركًا، فالضوضاء لا يمكن أن تظهر إلا فى المجال السمعى ، واللون إلا فى المجال البصرى ، ولكن داخل هذا المجال ، تتقابل الصورة والعمق باعتبارهما كلمتين متقابلتين فى إطار نموذج واحد Paradigme فكل منهما يتشكل جوهره مما لا يوجد فى جوهر الآخر ، وهما معًا يشكلان مجملاً باعتبارهما جوهرين متصلين ومتقابلين ، فبقعة حمراء لا تلحظ باعتبارها كذلك إلا إذا تحددت فوق عمق يكون من خصائصه فى وقت واحد أنه ملون وأنه غير أحمر، ويمكن إذن – دون أن نلوى الأشياء كثيرًا – أن نقبل بوجود تشاكل بين الإدراك واللغة أو على الأقل بين نمط من الإدراك ونمط من اللغة ، ولن يكون في هذا ما يعد جديدًا ، إذا وافقنا على أن اللغة وظيفتها الأولى هى التعبير عن التجربة المدركة .

ومن هنا يمكن أن نتساءل إذا كان يمكن أن نتابع التوازى ، لقد أظهر التحليل وجود نمطين أو قطبين للغة يتمايزان إما بهيمنة البنية التناقضية ، أو بهيمنة البنية الشمولية ، ألا يمكن انطلاقًا من هذا أن نقر بوجود نمطين أو قطبين للإدراك يتمايزان على نفس الطريقة ؟ وعلى هذا السؤال تجيب النظرية الجشتالتية بالإيجاب .

إن تنظيم المجال الإدراكى فى شكل (صورة / عمق) لا يخضع فى الحقيقة لقانون « الوجود الكامل أو العدم المطلق » إنه يحمل درجات ، فالصورة يمكن أن

(1) Guillraume psychologie de la forme , p. 21.

(2) Ibid : p. 58-59 .

تكون أكثر أو أقل اختلافًا من العمق ، ويمكن فى النهاية أن يلغى الفرق ويتشكل المجال من شمولية متجانسة ، والظاهرة لا تبدو فى التجربة الطبيعية ، ولكنها يمكن أن تتحقق معمليًا: فى تجارب و . ميتزجار، وضع الأشخاص فى مواجهة شاشة بيضاء ، مع إضاءة ضعيفة من خلال « بروجيتر » وهى تملأ كل مجال الرؤية البصرية وفى هذه الظروف ، لا تؤخذ الشاشة على أنها سطح ينعكس عليه عمق ما ، ويظهر اللون ؛ ليملأ المكان ، وإذا زدنا من درجة الإضاءة ، فسوف يتكثف اللون أولاً ، لكن مرة ثانية ومع تركيز معين ، وعلى بعد معين ، سيبدو أن التقدير الأول كان أقل من الواقع ، وأخيرًا عندما تعلو الكثافة مرة ثانية ، سيتحدد الانطباع المكون على السطح ، فى نفس الوقت الذى تتحدد فيه المسافة ، وهذا التطور للإدراك تابع للفارق الأول للنسيج السطحى لأوراق الشاشة ، ليس هناك إذن إدراك لموضوع إذا وجدت فروق كثافة لمثيرات قادمة من جهات متعددة فى المجال .

إن تجربة كتلك تظهر الصلة الموجودة بين مفهومى « موضوع » و « فرق» فالموضوع يتكون ، على مستوى علم الظواهر ، ابتداء من فرقين أحدهما مع الذات والآخر مع الكون ، وهما فرقان مترابطان فى ذاتهما ، إنه عندما تواجه الصورة العمق تظهر المسافة أى: البعد الثالث ، والموضوع لا ينفصل عن الذات إلا بقدر تمايزه عن الكون ، والبنية الثلاثية للمجال الإدراكى مبنية على نقيض مزدوج فالموضوع ليس هو الذات وليس هو الكون ، ولكن بنية كهذه ، لا تظهر إلا فى ظروف معينة ويمكن أن تختفى فى ظروف أخرى ، حيث يتلاشى فارق الموضوع عن الكون وفى الوقت نفسه عن الذات : « لكن لو أن الإدراك الأول الذى سنسميه : الإدراك الاستقرائى inductrice بدلاً من أن يكون مركزًا فى جزء محدد فى المجال ثم يتناظم مع موضوع محدد يبدو انتماؤه إليه مثل اللون أو الصوت ، أقول: لو أن هذا الإدراك غلف المجال كله ، لو أن ضوءًا ملونًا بدت الأشياء كلها بطريقة موحدة تسبح داخله ، أو صوتًا بدا يملأ كل المجال الصوتى ، فإن الذات سوف تحس بانطباع أنها فى نفسها مخترقة بالكيفيات الحسية ، لن تبدو هذه الكيفيات فقط باعتبارها طريقة لوجود شىء خارجى وإنما كحالة من حالات الذات نفسها ،

ولهذه النزعة فى التنظيم يريد ورنر Werner أن يحتفظ باسم: « الحسية» في مقابل نزعة تنظيم أخرى هي: الإدراك الموضوعى العادى »[١].

وهكذا فإن الكيفية الحسية لا ترتبط فى ذاتها بمنطقة محددة من المجال ، إنها يمكن أن تملأ المجال كله ، لكنها فى هذه الحالة سوف تغلف الذات نفسها وتصبح فى النهاية جزءًا من حالاتها ، أى: أنها لن تعود فى هذه الحالة كيفية محايدة ، ولن يتم الإحساس بها باعتبارها « معلومة » واللغة شاهد على ذلك فهى تقول : « أحس برائحة » فالرائحة فى وقت واحد مجال للأشياء وحالة للذات، إنها ليست مطلقًا من الناحية التأثيرية محايدة ومن الناحية الاتصالية غير مستقرة وتنزع فى ذاتها إلى الانتشار حول الموضوع الذى تنبعث منه ؛ لتجتاح مجمل المجال الشمي، لكن لو أن المثيرات البصرية والسمعية تناظمت بطريقة أسهل فى شكل (صورة / عمق) وفى نفس الوقت نزعت إلى الظهور باعتبارها كيفيات لموضوع محدد ، تستطيع كما رأينا أن تفلت من بنية كهذه وأن تجدها مرة أخرى ، الشمولية تأثيرية ، خالصة لكل منها ، فهناك صلة على مستوى الجذور بين الشمولية والتأثيرية ، وهذا على الأقل ما أكده علماء التحليل النفسى فى مدرسة ليبزج (كريجر ، فولكلت) وعندهم أن « الشكل الأول لكل الأشياء كان شعورًا ، وبالمقابل فإن كل شعور يأخذ قالب الشكل الأول للإدراك المتشابك وفى هذا الاتجاه يمكن أن يتم شعور المعرفة »[٢].

والخلاصة هنا تتقاطع مع نتائج تحليلنا الخاص ، مع تحديد هام ، فالشمولية الحقيقية لا يثيرها فقط التجانس الداخلى للصورة ولكن تجانس المجال ، فصورة متجانسة لا شمولية لها إذا كانت متعارضة مع العمق ، هناك إذن بنيتان للمجال إحداهما تثير الشمولية وتلغى الفوارق وتشكل ظاهرة المعرفة التأثرية ، على حين أن الأخرى تمايزية وتقابلية وتشكل ظاهرة المعرفة الإدراكية، وإذا تأسس هذا التفريق فإن التحليل يستطيع إذن ، انطلاقًا منه ، أن

---

(1) Ibid, p. 58.

(2) Ibid, p. 192.

يضع فى الاعتبار هذه الظاهرة التى لم تكتشف وإنما أعيد التعرف عليها ، فقد عرفها الرومانتيكيون ، وعلى أساس منها تبنى شاعرية الكون .

فى هذا الكون يوجد موضوع شعرى بين كل المواضيع ، أطروحة ثابتة للسفر فى كل الأزمنة والأمكنة والثقافات ، هو القمر أو بصورة أدق ضياء القمر ؛ لأن قمر النهار ليس شعريًا ، وليس مثل قمر الليل ، فقط عندما ينشر ضوءه الناعم الغريب ، عندها يصبح شعريًا .

طيف عالمنا ، واهب الروائع ، الغريب بين البشر

هولدرلن

من التحليلات السابقة نستطيع أن نخلص إلى أن شاعرية القمر تنبعث من صفات خاصة بالضوء ، ومن خلال كثافته الضعيفة ، ينشر إضاءة غامضة وفارق الصورة / العمق يتلاشى وكل موضوع يحاول أن ينغمس فى المجال المجاور ، وكل صورة تمتلك فى ذاتها محيطًا تابعًا لها ويشكل حدودًا غير قابلة للاجتياز بين « ما هى » و « ما ليست هى » ، وفى الضوء الخافت فإن محيط كل موضوع ، الأشجار ، البيوت ... إلخ . تتماحى كما لو أن الأشياء تمتد فى بعضها البعض ، وكثافة الضوء شديدة الضعف ، وشديدة ضعف التجزئة النمطية لدرجة لا تستطيع أن تظهر معهما الفروق القوية بين السطوح التى تعكسها ويلتقى «تقليص الفروق » مع ما سماه الجشتالت: « الشكل الضعيف » وفى ضوء القمر كل موضوع يلمح على أنه شكل ضعيف ، وهو من خلال هذا ينتزع إلى أن يذوب فى الفضاء المحيط به ، المكان جرت عليه الشمولية ومن خلال هذا أصبح تأثيريًا ، ومن هنا تظهر الإيقاعية التأثيرية لضوء القمر كما عبر عنها ڤيرلين :

الضوء الهـــــادى للقمر الحزين الجميل

يجعــل العصـــــافير تحلم فوق الشجر

ويخرج زفرة الوجــد من قفزات المـــاء

وكل أنواع الترابط الأسطورية يمكن أن تفد لتقوية الظاهرة ، لكن كعوامل ثانوية ، وربما كان الفضائيون الأمريكيون قد أفسدوا شاعرية القمر لكنهم لم يهدموها ؛ لأن القمر يستمد قوته من ظروف إدراكية ، يمكن أن يقال عنها من هذه الناحية: موضوعية، وهى من ثم قابلة للتعميم ، وإذا كان الليل مصدرًا لا ينفد للشعر فذلك لنفس السبب البنائى ، فكل موضوع يظهر فى الليل كأنه لون من الطيف ينتمى إلى المجالات المتجاورة غير المتمايزة ، ومن الصحيح أن موضوعًا ما يمكن أن يضاء بقوة فوق عمق ليلى ، ويكون من المستحيل إذن وجود اللبس كما فى حالة ضوء القمر حول الفرق الضعيف الباقى بين الصورة والعمق ، ومع ذلك فإن الشاعرية تبقى ، إن المعالم الأثرية المضادة تتلقى من الليل المحيط بها مزيدًا من الكثافة ؛ لأن الموضوع ينفصل لا باعتباره صورة عمقها الكون ، ولكن عمقها العدم ، وفى ضوء النهار كل موضوع يتم لمحه فوق عمق موضوع آخر ، وفى الليل تتمايز الأشياء فوق عمق الظلمات التى تواجه الضوء ولكنها لا تواجه الأشياء ذاتها ، والموضوع فى إطار الخصائص التى يتكون منها يبقى حرًّا من كل نقيض ، ولا يعود مقيدًا بحدوده ولكن متسعًا حولها، ويبدو كما لو كان يجتاح المجال الشمولى ، والليل لا يواجه الموضوع ، ولا يحصره في ذاته لكنه على العكس يفتح حرية الاختراق أمام الموضوع ويتلبس به كأنه الوحيد فى الكون ، وتبعًا لتعبير جميل نستعيره من سارتر ، إنه يظهر « كموضوع عملاق داخل عالم قفر » .

البنية الشمولية تضع فى الاعتبار وفقًا للمبدأ نفسه ، ما يمكن أن نسميه: «تأثير المشهد » وإذا كان كل مشهد هو حالة للنفس على حد تعبير إميل ، أى: يتفاعل تأثيريًا بحالة كونه مشهدًا ، فذلك ؛ لأنه شمولية متجانسة ، وكل مجمل لموضوع يرى من بعد معين فهو مشهد ، والبعد هو الذى يخلق التجانس وإضعاف الفروق الضوئية واللونية التي تشكل تقابل الصورة / العمق لا يمشهد إلا اللوحة البصرية التى ألغيت منها هذه البنية ، ولكى نضع فى الاعتبار هذا

التصور؛ يكفى أن نعيد تشكيل المشهد مع تثبيت أحد الموضوعات التى تشكله ، والموضوع المثبت سيصبح صورة ، ويصبح الباقى عمقًا، وإذن فما هو التثبيت ؟ كما تساءل مرلو بونتى ... من جانب الموضوع هو فصل المنطقة المثبتة عن باقى المجال ، هو قطع الحياة الشمولية للمشهد ، من جانب الذات هو أن نحل محل النظرة الكلية التى تكون نظرتنا من خلالها مأخوذة بالمشهد كله ومستسلمة لاحتياجه ، نحــل محلهــا نظرة ملاحظة أى: رؤية محلية محكومة بمنهجها » (١)، وهكذا فإن تثبيت موضوع يعنى: إعادة ميلاد البنية التقابلية فى المجال الملاحظ وفى نفس الوقت تفكيك المشهد التأثيرى معه .

وبصفة أكثر عمومية يمكن أن ندعى أن الظرف الملائم للشعرية كل « تأثير قناعى » كل ما يذيب الأشكال ، يضعف الألوان ، يغرق الفروق . مثل الضباب الذى يعتبره بودلير : « مكانًا ووسيلة لإعلان البشارة الروحية »(٢) . وحدس الشعراء وخاصة الرومانتيكيين منذ زمن طويل يربط الطاقة الشعرية بهذه الخاصة البنيوية التى يمكن أن نشير إليها باعتبارها « غامضة » « عائمة » ضبابية .... إلخ .

ومن الناحية البنيوية ، فإن الضباب معادل للغموض ، ويعد كذلك كل شكل تلميحى لا يظهر مدلوله جيدًا ، فما هو غامض Confus بالمعنى الحرفى هو الذى يتميز بصعوبة عن غيره ، وهذا يجعلنا نرى التطابق الظاهراتى بين الوضوح والتميز ، بالقياس إلى المبهم والغامض ، ونموذجنا يلتقى هنا بالدرس الأساسى لفن الشعر لفرلين ، لقد كان يفضل « البحر الفردى » ؛ لأنه :

أكثر غموضًا ، وأكثر ذوبانًا فى الهواء

وضد التقابل القوى أسود / أبيض ، تفضل الشعرية « الأغنية الرمادية » وفى مقابل الألوان الشديدة التحديد تفضل « الأطياف » اللونية التى تنزع إلى محو الفروق اللونية :

---

(1) Phenomenologie de la perception, p. 261.

(2) Richard, Poesie et profondeur, p. 102.

إننــــا نريــد مزيــدًا من الأطيــاف

لا الألوان ولا شيء سوى الأطياف

نخطــب ود الطــيــف فقـــــــط

إنه حــلم الحــلم ونـــاى الــعزف

إننا يمكن أن نلحظ الآن بوضوح أين تنغرس تأثيريًّا شاعرية الأشياء ، إن الأمر يتعلق ببنية ظاهراتية خالصة ، وشيء ما لا يقال عنه إنه شعرى إلا من خلال كونه فقط يفضل فى ذاته نمطًا معينًا للظهور ، مثل البحر ، فهو ليس شعريًّا باعتباره كتلة مائية مالحة ، ولكنه يلتقط شعريًّا من خلال رؤيته كشريحة من جنس ، جزء من كل ، فالشعرية تأتى من ظروف ظهوره حيث يبدو كصورة دون عمق أو خلفية أو أنــــه شيء واحد ، بكل وحدة الصــورة / العمــق ، الذى يشكل خاصيــة البحــر هو « اللامحدودية » وهو تصور التقى به من قبل التحليل اللغوى ، وتأثير اللامحدودية فى هذه الحالة لا يأتى من مناورة لغوية ولكن من الشيء ذاته من خلال كونه يقدم نفسه دون حدود البحر لا شاطئ له ، إنه يمتد مع الأفق ويختلط فى النهاية بالسماء ، وبالمعنى الاشتقاقى للكلمة فهو : شديد الاتساع ، ومن الناحية الظاهراتية: لا نهائى، وهو من هذه الناحية كما يقول فاليرى :

البحر ، البحر دائمًا يبدأ من جديد

وهو من خلال اللانهائيــة يلغى ملامحه الخاصة ويصبح كما ســماه فاليرى : « سكون الآلهة » .

والخاصة الظاهراتية الخالصة للشعرية ، يمكن أن يلقى عليها الضوء من خلال أمثلتها ، حيث يجتاح الموضوع أو يُفقد تبعًا لموقع الملاحظ له ، فغابةٌ ما ليست شعرية إلا إذا نُظرت من الداخل ، وهنا ، وهنا فقط تهمل حدودها ، وتبدو شمولية تغلف الأبعاد الثلاثة ، وبالنسبة للذى يراها من الداخل لم تعد شيئًا داخل العالم ، إنها عالم ، إنها تتشكل على أنها عالم الغابة، ومن خلال هذا تكشف عن

جوهرها الشعرى المتنوع فى ذاته تبعًا للظرف الذى يكون « مرعبًا » عندما مالرميه، و « عظيمًا » عند هيجو.

جول مفهوم « الحد » يعمل اللغويون وعلماء الكونيات، ومفهوم الحد هو مفتاح قُبَّة النموذج المطروح هنا، فالنثرى هو كل ما يقدم نفسه خلال الكلمات أو الأشياء مقترنًا بحده الخاص، متضمنًا من خلال هذا التقديم نفسه نقيضه الخاص، والشعرى غير المحدود يجتاح المجال ويستبعد كل نقيض خارج مجال ظهوره، الغابة، البحر، السماء، الصحراء، كل الأشياء التى تفلت من خلال بنيتها الشمولية من الفارق أى من النثرية ؟ سوف يسمح التحليل برحلة عابرة فى مجال لم نلمسه بعد، وحقيقة أننا لن نفعل ذلك إلا فوق أقدام الشاعر الذى يقول :

كأنها تضيف إطارًا جميلاً إلى اللوحة

مع أنها رسمت بريشة شـــديدة العظمة

لست أدرى أى غربة أو بهجة تكون بها

حين نعزلهـــا عن الطبيعـــة الهائلـة

هذا النص لبودلير يستحق أن نقف أمامه، لقد قال الأساس الذى قاله تحليلنا من جديد بعده. وعبارة: « لست أدرى أى غرابة أو بهجة » هى تمامًا وصف التأثير الشعرى، من أين تأتى ؟ ليس من اللوحة ذاتها برغم جمالها الفائق، لكن من الإطار، ومن خلال عملية بنيوية أطلق عليها التحليل « العزل » وهى الكلمة نفسها التى يستخدمها بودلير، فالإطار يعمل شعريًا حين « نعزل » الرسم من الطبيعة الهائلة، والطبيعة هنا هى الكون المغلف، أى: العمق الذى نعرف أنه لا حدود له، إنه يستمر تحت الصورة، ويمتد فيما وراء الحدود الفيزيائية والمجال المرئى، وعلى هذا العمق تنهض اللوحة كصورة ومن هنا فهى لم تعد إلا شيئًا داخل الكون. وأيًا كان جمالها الخالص، فسيظل محصورًا فى ذاته ولا يوجد شعريًا فى الكل الذى يحيط به، وهنا يتدخل الإطار ؛ ليكسر

التضامن الظاهرى بين الصورة والعمق ، وعندما يتم العزل عن العالم تصير اللوحة عالمًا بدورها، وهنا توجد جذور : «لست أدرى أى غرابة » هذه الغرابة هى التى أردنا أن نرى خلالها الخصائص المكونة للشعرية ، والواقع أن الغرابة ليست إلا طريقة لوصف سلبى لهذه البنية الشـــمولية حيث تظل الصورة « هى هى » ومع ذلك تصير «غيرها» من خلال قطع صلاتها بالعالم .

الفرصة مواتية ؛ لكى نتحدث عن خلط قديم مستمر بين مسلكين مختلفين فالشعرى يختلط فى الاستخدام الجارى بالمثالى فتشعير شىء معناه: جعله تامًا ومحو نقائضه ، وملء ثغراته ، والواقع أنه ليس كذلك على الإطلاق ، فالشىء يمكن أن يكون تامًا فى جنسه ، على كل مستويات القيمة حتى الجمالية ، ومع ذلك يبقى نثريًا ، إذا أصر على أن يســتمر فى وسط الأشياء الأخرى باعتبارها منطقة مجاله أو جزءًا من عالمه .

* * * *

ولنواصل هذه الإطلالة السريعة على العالم الشعرى ، فهناك شريحة أخرى من الموضوعات ، تنجح فى أن تغزو الشعرية لا انطلاقًا من الغموض الإدراكى بالمعنى الحرفى ، ولكن انطلاقًا من بنية ظاهراتية حيث يمتزج الإدراكى والتخييلى مثل الموضوعات التى اهتمت بها الشعرية فى مرحلة ما قبل الرومانتيكية ، مثل الآثار . ومن غير المفيد أن نقتبس هنا نصوصًا مشهورة والآثار يبقى لها نفس شعرى من الصعب إنكاره ، فما هى أصوله ؟ .. هنالك جمال ذاتى للآثار ؛ « الزمن لا يقهر الموضوع ، وعلى العكس فالحتمية الخارجية التى يمارسها عليه تسمح بظهور الحتمية الداخلية ، والموضوع الجمالى تحتفظ به الآثار لأنها تستخدمه وفقًا لمعاييرها الخاصة ، ودون أن تشوهه » (1) .

وصحيح فى أحوال كثيرة ، أن الآثار إذا كانت قد احتفظت بجمالها أى : بوجهها وأسلوبها ، وإذا كانت حصون القرون الوسطى ما زالت تبدو فى أحجارها

---

(1) M. Dufrenne, Phenoménologie de l'experience estheique, 1, p. 218.

الخشنة والبدائية ، فإنه يكتمل الزمن الثانى من الصورة ، التراسل بين الموضوع وبين ما يثيره، فمع زمن العصور الوسطى الذى مضى والذى يثار من خلال التراسل ، يثار الذوق الوسيط فى شكله المعاصر ، لكن الجمال ليس مشروطًا ولا ضرورة ولا كافيًا للشعرية ، فبعض الأحجار المرصوصة إذا حملت طابع الزمن ، إذا كانت وجه عصر هو فى وقت واحد منصرم وجليل ، فإنها تحتفظ بسحره ورقيّه ، وعلى عكس ذلك فإن مبنى جميلاً صنع بدقة وكمال ، يحتفظ بجماله من خلال مكوناته ، ولكنه لا يحتفظ بالقدرة على إثارة المشاعر ؛ لأنها تنبعث من الصلة الجوهرية الفيزيائية التى تربط الحجر مع ماضيه الخالص ، الطاقة الشعرية للتلويح ! والعشاق يعرفونها جيدًا بالنسبة لكل الموضوعات حتى الخالية من المعنى، تبقى مثيرة من خلال العلاقة الجسدية التى تحتفظ بها مع من كانت له . إذا كانت الآثار شعرية ، فإن ذلك يعود إلى سبب بنيوى يمكن أن نضعه تحت شكل التناقض ، فالحاضر يقابل الماضى ، كما يتقابل ما هو موجود مع ما لم يعد موجودًا ، لكن هذه الأحجار فى الآثار هى فى وقت واحد حاضر وماضٍ ، فهى موجودة ولم تعد موجودة إنها موجودة فى الحاضر ، ولكن الماضى يسكنها ويخالطها ، موضوع تناقضى وبنيته متشاكلة ، إنه حاضر – ماضٍ خليط من (الآن) ومن (قد كان) ، والأفكار الميتافيزيقية التى يثيرها الزمن ، الموت ...إلخ، التى أسند إليها ديدرو الجلال لا تتوقف عن النمو ، وليس من الضرورى كى تلتقط شعرية الآثار أن تملك تفكيرًا عظيمًا ، فقط علينا أن ندعها تجتاحنا من خلال هذا الوجود الغريب للغياب وحنينه التأثيرى .

ومفهوم الأثر من منظور الزمن كمفهوم السفينة من منظور المكان ، موضوعان فى ذاتهما مختلفان اختلافًا جذريًا لكن تجمعهما بنية واحدة ، فالسفينة هنا – هناك، والأثر حاضر – ماضٍ ، والسفينة التى أراها هى هنا: إنها تستريح فى هدوء على الماء الساكن للمرفأ ، وهى فى نفس الوقت هناك ، إنها تعبر التناقض المكانى كما يعبر الأثر التناقض الزمانى ، وحديث بودلير عن «الحس اللانهائى الغامض الذى يوجد فى تأمل السفينة » تنغرس جذوره فى هذه

البنية المزدوجة والمتعارضة والتى من خلالها تتجاوز السفينة ظروفها كموضوع مثل الموضوعات الأخرى وبين الموضوعات الأخرى ؛ لكى تشكل عالمًا وحده تعيشه وحدها .

وكل الموضوعات التى تملك فى ذاتها ثنائية مماثلة عبرت إلى المملكة الخاصة للشعر ، نوافذ بودلير ومرايا مالارميه ، فالنافذة تقدم للرؤية ما يستعصى على الاتصال ، شفافية للعين وعتامة لليد ، أما المرآة فهى تظهر وتخفى فى وقت واحد فالذى ينظر لا يرى شيئًا مما ينظر إليه ولا يرى إلا نفسه ، إنها تنتمى إلى نفس هذه الشريحة من الموضوعات ، الآثار ، السفن ، النوافذ ، المرايا ، وهى لون من خيال الواقع ، من السحر الطبيعى الذى تهرب من خلاله من حتمية «الوجود داخل الكون » ؛ لكى تبنى « وجودها » فى كونها الخاص الذى تسكن فيه الشعرية .

لقد حانت اللحظة للإجابة عن اعتراض لم نضعه فى حينه ؛لأننا احتفظنا بمشكلته حتى هذه اللحظة من التحليل التى هى مهيأة للرد عليه ، لو أن الشعر ، تأكيدًا لنموذجنا ، هو فى الواقع شمولية من خلال نقض النقيض ، كيف نوضح الشعرية فى العبارات أو الأشياء المتعادلة نقيضيًا oxy more ، حيث تلغى البنية التناقضية من الخارج وتبقى فى الداخل ؟ وتعبيرات مثل: « ظلمة واضحة » لكورنى ومثل: « أحبك وأكرهك » لكاتول ، ليس لها مقابل كما قلت ، ولكن لها نقيضها فى ذاتها ، فإذا ألغت النقيض على المحور المثالى فهى ستجده على المحور التعبيرى، ومن هنا فإن « الأثر » يكون شموليًا من خلال نقيضه الداخلى، فهو لم يترك شيئًا خارجه – وهو بهذا صنع عالمه ولكنه عالم يعيش داخله التناقض بين الحاضر والماضى الذى يمثلهما فى وقت واحد .

إننا يمكن أن نقترح الإجابة التالية : أن التناقض المثالى الجذرى يفترض ملمحًا مشتركًا ، شريحة يكون للطرفين المتناقضين علاقة بها ، وفى حالة «الأثر» فإن هذه الشريحة هى الزمن ، أى: الصيرورة ، والزمن يمضى وهنا يكمن جوهره ، ولقد قال أبوللونير :

الزمن يمضى كهذا الماء الذى يجرى

الزمن يمضى ...

والماضى فى « الأثر » لم يعد إذن حاضرًا قديما ، استطاع بهذه الصورة أن يبقى غير مختلف عن الحاضر ، إنه « الماضوية » باعتبارها رمزًا لما حدث ، أقنوم للزمنية باعتبارها موتًا من ذاتها إلى ذاتها ، والحنين الشعرى لا ينطلق مما كان ، ولكنه يمزق الذات فى مواجهة ما يمثله له الظرف الأساسى لوجوده البشرى الخالص ، « الآثار » هى الزمن وقد صار تأثيريًا ، وعبارة مثل : « أنا أحبك وأنا أكرهك »تجسد « مصادفة تناقضية » كان ينبغى من خلالها أن يلقى بعضها بعضًا على مستوى الجملة ، لكن الملمحين المتعارضين ، الحب والكراهية ، هما رمزان لشريحة سماها . ر . بلانشى: « عاطفية » فى مقابل « اللامبالية » (١) ، إنها تشير إلى العاطفة فى معناها الأساسى، الحساسية المفرطة لكل ما يمس الذات المحبوبة فى مقابل اللاإحساس فى حالة اللاحب ، خلال « التعادل النقيضى » تلتقط العاطفة دون نقيض وفى الوقت ذاته داخل كثافتها التأثيرية .

* * * *

لقد التزم التحليل حتى هذه اللحظة بالموضوع ، وسوف يستدير الآن نحو الذاتية، والواقع أن ما سماه: « الموضوع » لم يكن بالنسبة له الشىء فى ذاته لكن الشىء لذاته ، وهو بهذا المعنى لم يبتعد إطلاقًا عن الذاتية ، ولكن يبقى أن البنية الظاهراتية كانت موجودة فى كل مثال تم وصفه حتى الآن ، خاصة لظروف الأشياء ذاتها ، فلا نهائية البحر هى بالتأكيد ظاهرية خالصة ، فالبحر فى الحقيقة ليس بلا حدود ، ولكن يبقى أن هذه السمة التصقت بمفهومه من خلال تراث هائل للبحر ، وإذا اقتربنا الآن من تحليل للحلم والذاكرة كلحظتين رئيستين للذاتية فإن التحليل يستدير نحو « الشىء الخالص لذاته » فى مجال واسع ومعقد، والسير فيه دون شك مغامرة ، ولكن يكفى أن نكتب كلمة مثل حلم ، ذاكرة ؛ لكى

---

(1) R. Blanché. Structures intellectuelles, p. 104.

نضع فى الاعتبار أن الصفحات التالية لن تكون إلا جَسًّا خجولا لعمق هاتين الهُوَّتين ، إن التناظر بين الحلم والشعر هو واحد من اكتشافات الرومانتيكيين ، «الحلم ليس إلا شعرًا غير إرادى » كما كتب فون جاكوب ، ونفس العبارة نجدها بعد سبع سنوات عند جون – بول . وينبغى أن نتساءل: على أى أساس يستقر هذا التقارب ، والإجابة التى تعد سريعة وخاطئة هى أن نقول: إنه تشابه المحتوى بينهما . الحلم والشعر يقتسمان « الخيالية» التى تصور على أنها حرية فى مجابهة الواقع ، وسوف يكون غريبًا أو حتى خياليًّا ممن يصفهما أو يقصهما أن يحاول تقريبهما من الواقع ، فالتصور المثالى التقليدى يجعل الخيال مقابلا للواقع ، وداخل الخيال يجد الشعر والحلم توحدهما؛ ولكى نقنع بعكس هذا يكفى أن نلاحظ أن القصيدة فى محتواها تستغنى عن الخيال ، وأنها في الواقع كما لاحظ راموز Ramuz عندما قال : إن القصيدة على خلاف الرواية لا تخترع شيئًا [1] . الإبداع الشعرى ، وينبغى أن نؤكد على هذا ، يكمن داخل التعبير وليس داخل المعبر عنه ، أما الحلم فالحكاية التى هى فى الواقع الذات المتيقظة ، هى غالبًا فى وقت واحد غير معقولة وغير متلاحمة ، غالبًا وليس دائمًا ، فهناك أحلام تقص أحداثًا محتملة تمامًا ، وهو ما اعترف به ضمنًا فرويد حين صنف الأحلام إلى ثلاث شرائح ووضع فى الشريحة الأولى: « الحلم الواضح والمعقول الذى يبدو وكأنه استعير مباشرة من الحياة الواعية ، هذه الأحلام التى تقع كثيرًا، تكون قصيرة ولا نهتم بها إطلاقًا ؛ لأنه لا يوجد فيها ما يدهش أو ما يثير الخيال »[2] .... يضيف فرويد : « ومع ذلك فنحن لا نتردد فى روايتها، فخصائص الحلم لا نخلطها أبدًا مع ما تنتجه الذات المتيقظة »[3] .

ومن الملاحظ فى هذا النص أن فرويد لم يطرح السؤال لمعرفة على أى شيء اعتمدنا « لمعرفة خصائص الحلم » فى الحلم الذى هو « واضح ومعقول » وذلك؛

(1)C. F. M. Raymond, la Crise du roman , p. 208

(2) Le Réve. et son interprétation, p. 28.

(3) Ibid .

لأنه يهتم بمضمون الحلم أكثر من اهتمامه ببنيته ، والحلم ليس له فائدة فى علم النفس إلا من خلال كونه دالاً يهدف تحليله إلى فك طلاسم المدلول الكامن ، والأحلام التى تنتمى إلى الشريحة الثالثة والتى هى « غير متلاحمة ، وغامضة ولا معقولة » هى وحدها التى تملك قيمة رمزية ، والأحلام الأخرى لا تعبر إلا عن متع واعية ، مثل الطفلة الصغيرة التى تمنع من بعض المأكولات فتحلم بأنها تأكل الفراولة ، ولكن فى هذه الحالة ، كيف نعرف أن هذا حلم ؟

والإجابة المقترحة هى ما يلى : الفرق بين الحلم واليقظة هو فرق بنيوى لمجال الظاهرة ، ففى الحلم يلغى تنظيم المجال إلى صورة / عمق ، وبهذه المثابة يشبه الحلم الشعر ، فالوعى الحلمى كالوعى الشعرى هو وعى شمولى .

تصعب تمامًا ملاحظة الحلم فى شكله الخاص ، والذى يلتقطه الوعى المستيقظ، هو المحتوى المتصل بالأحداث ، لكن ليس من السهل « إعادة رؤية » حلمه ، ودون شك فهذا هو السبب الذى من أجله لا توجد إلا دراسات قليلة جدًا حول هذا الموضوع ، ولكن هنالك وسيلة للاقتراب منه عندما نوجه النظرة إلى شكل للوعى قريب من الشكل الحلمى ولكنه باقٍ فى إطار الوعى المتيقظ ونحن نملك حوله ملاحظات قيمة لجاستون باشلار[1] .

ومن الصحيح أنه هو أيضًا يهتم بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل ولكنه خلال الطريق يعطى إشارات هامة حول النقطة التى تشغلنا . إن حقل الظواهر تمت بنيته تبعًا لتقابل ثنائى / مزدوج ، مقابل الأنا / **اللا أنا وداخل اللا** أنا مقابلة الشيء/ الكون ، الذات والموضوع والكون تشكل الأقطاب الثلاثة لحقل الوعى ، وهذه البنية – داخل الوعى الحلمى، تنزع إلى أن تضعف حتى تختفى فى النهاية ، وقد كتب باشلار « ذات الحالم هى ذات منتشرة ، إنها تجتاح كل ما تلمسه ، وتنتشر فى الكون ، ولأنه يعيش حقيقة كل أرجاء مجاله فإن الإنسان من خلال الحلم هو في كل جزء من الكون ، إنه في «داخل» لا «خارج» له ، وليس

(1)Poetique de la reverie .

خاليا من المعنى أن يقال فى التعبير الجارى: «استغرق » فى حلمه ، فلم يعد الكون بالنسبة له وجهًا لوجه والأنا لم تعد فى مقابلة الكون ، ففى الحلم لم يعد هنا « اللا أنا» ففى الحلم لا وظيفة لكلمة « لا » وكل شىء ممكن » (١) .

فى هذه الفقرة تم التركيز على اختفاء التقابل (ذات / موضوع) ؛ لكى نعلم أن المتقابلين مترابطان ، والشىء لا ينفصل عن الأنا إلا حين ينفصل عن الكون ، وتبادليًّا، فإن كون الحالم ، هو كون دون انفصال ودون فروق حيث لاحظ باشلار « لم تعد هناك وظيفة للا»، والفرق بين الوعى الحالم والوعى العادى ليس هو فرق المحتوى ولكن فرق الشكل ، والوعى الحالم يمكن أن يعرف مثل اللغة الشعرية من خلال عدم وجود النقيض ومن خلال الشمولية التطابقية مع ذاته .

ملاحظة أخرى تناقضية يظهرها باشلار عندما مزج الحلم بالذكريات «السلم الذى يؤدى إلى الكهف» نحن « ننزل » دائمًا ، ونزوله هو الذى يبقى فى الذكريات ، والنزول هو الذى يسم حلمنا، وسلم غرفة مخزون الطعام أكثر خشونة ونحن « نصعده» دائمًا ، إنه رمز الصعود إلى الهدوء الكامل المنفرد ، فعندما أصعد إلى غرفة الطعام فلن أنزل أبدًا (٢) .

وما أحب أن أسميه: « تناقض السلم » هو نموذج مثالى ، إنه يطرح ويحل مأزق الذات والآخر ، فسلم الحلم ، ليس مختلفًا فى ذاته عن السلم الحقيقى وهو ليس أكبر ولا أصغر ، ولا أجمل ولا أقبح ، إنه هو نفسه ، ومع ذلك فهو مختلف ؛ لأنه يحوّل نقيضه الخاص ، سلم نهبط عليه ولكن لا نصعد ، تخريف عقلى ، إنه يخرج على تصوره الخاص ، فتصور السلمية إذا أمكن القول ، هو أن نصعده وأن ننزل عليه ، وخاصية التصور أن يجمع شيئين متقابلين فى وقت واحد ، ففى داخل تصوره « الخيال » يوجد الذكر والأنثى ، البالغ والصغير ، لكن التصور يصطدم ببدهيات الواقع المعاش ، سلم الكهف ينزل فى ذاته وبطبيعته ، وصعوده

---

(1) Ouvrage cite, p. 144 .

(2)Poetique de l'espace, p. 41.

هو انتهاك لذاته الخاصة ، وإنكار لجوهره التأثيرى ، ودون شك فإن حقيقة الموضوع هى حقيقة تصوره ، والسلم الحقيقى يصعد وينزل لكن الحلم له أسبابه التى لا يعرفها الواقع ، حرية التناقض ، فكل واحد من السلمين يمكن أن يقدم ماهيته التأثيرية الخاصة ، فسلم الكهف يهبط نحو الخوف ، وسلم الغرفة يصعد نحو السعادة .

ومن الجدير بالتسجيل أن نجد عند فرويد نفس الملاحظة فى التعليق على حلم حقيقى ، لقد كتب : « الذى يلفت النظر بشدة هو الطريقة التى يتبعها الحلم تجاه الشرائح المتناقضة والمضادة، فتلك مهملة تمامًا و « لا » ليست موجودة بالنسبة للحلم » (١) ومرة أخرى يقول : « يبدو أن « لا » غير معروفة هنا »(٢).

إن الوعى الحلمى يظهر كدرجة مطلقة فى إجراءات شمولية الظواهر . وفى الحلم يختفى تمامًا التقابل بين الصورة / والعمق ، فكل شىء هو صورة والحلم ليس له خلفية ، وليس له خارج ، ومسرح الحلم يحتلّ – إذا أخذنا تعبير بودلير – « كل أرجاء مجاله » ، وفى الكابوس ، كل شىء كابوس ، فليس التهديد محصورًا فى مكان معين، إنه ينبعث من كل مكان إنه يشكل حتى نسيج عالم الكابوس ، ونفس الأمر بالنسبة للزمن ، والحلم لا يعرف لا الأمل ولا الندم ولا « قبل » ولا «بعد » إنه بكليته فى الحاضر، وليس هنالك أبعاد للغياب ، من خلاله يمكن أن يكون شيئًا آخر غير ما هو عليه ، ومن خلال هذا يصبح الحلم شعرًا خالصًا ، وكل شعر لاهدف له إلا أن ينتج من خلال وسائل الفن هذا التأثير البنيوى الخاص الذى يمكن أن نسميه: « تأثير الحلم » حيث تتحرر كل الذوات وكل الأشياء من نقائصها وتعود إلى تطابقها التأثيرى الخاص .

ونفس النمط من بنية – أو من فك بنية – المجال ، نلاحظه داخل « الذاكرة» والذى سماه بروس: « اللا إرادية » ، حيث الذكريات لا تثار ولا تُثبت ولا تحلل ،

---

(1) La Seience des réves, p. 779

(2)Le réve et son interpretaion, p. 65.

ولكنها تعبر بعفوية وتسحب معها هذا التأثير الخاص الذى سماه النفسيون: «الذاكرة التأثيرية » والتى استطاعت أن تؤسس وجودها ، والمشكلة فى الحقيقة هى معرفة ما إذا كانت « البهجة » التى نختزنها لمذاق فاكهة صيفية ما ، هى تأثير مختزن فى الذاكرة ، أو هى غير حقيقية ، مثل كل تجربة غير معاشة فى الحاضر ، فى وصفنا للتأثيرية العاطفية كنا في جانب فرض يقترب من التفسير الأول ، فهى مجربة غير معاشة ، وهناك تأثيرات خيالية نستطيع أن نظهر معها الأشياء كما كانت فى الماضى ، وتبقى تحت شكل الذكريات التأثيرية ، ومع ذلك فالمشكلة فى هذه المرحلة من التحليل ليست هنا ، فليس هنالك أهمية كبيرة فى معرفة ما إذا كان التأثير الخالص للذكيرات هو مجرب قديمًا أو حديثًا ، والسؤال الوحيد الملائم هو التمييز بين نمطين من الذكريات مختلفين تبعًا للبنية ومترابطين تبعًا لخصائصهما التأثيرية أو المحايدة .

وصورة « كومبراى » التى كانت تعاوده كل ليلة وصفها بروست على أنها «لون من الطرف المضىء» .. المعزول عن كل ما يمكن أن يوجد حوله ، والمنفصل وحده فى الظلمة » [1] ومن جديد يجد التحليل فى طريقه الكلمة المفتاح « معزول» مسجلة الانقطاع عن الأشياء ، وعن الكون، وانقطاع الصورة عن العمق ، وبالترابط مع هذا الملمح البنيوى ينتج ما سماه بروست: « الانطباع » الذى نجد داخله ما أسميناه هنا « التأثر » وبروست يربط مباشرة بين الانطباع والشعر : «الشاعر الذى يكاد يكون قد نسى كل شىء يذكره ، يحتفظ بانطباع شارد » ، وهكذا ينفصل انفصالاً صريحًا فى الذكريات ، هذان النمطان من موضوعات الوعى ، وهما الوقائع والانطباعات ، والذاكرة الإرادية تحتفظ بالوقائع والذاكرة اللاإرادية تحتفظ بالانطباعات، ولقد لاحظ « فرانز هيلين » ، نفس الملاحظة تمامًا ، يقول : « ذاكرتى ضعيفة ، أنسى بسرعة ما يحيط بى ، أنسى الملامح ، فقط يبقى اتساق النغم داخلى ، لا أمسك جيدًا بالموضوع ، لكننى لا أستطيع أن أنساه

(1) A la recherche du temps perdu. Pleiade, 1, p. 43.

فالمناخ يحتفظ بإيقاع الأشياء والذوات » وقد علق باشلار على هذا قائلا : «هيلين يتذكر فى قصيدة » وصحيح أن الشاعر لا يلمح ولا يترجم ، من الأشياء والذوات فى كلمات إلا « إيقاعاتها » ، الإبهام وغموض الأشياء الموصوفة ، ليس طريقة للكتابة ولكنه وفاء لصدق التمثيل للعالم الذى يلتقطه الوعى عندما يتذكر أو يحلم ، ويمكن أن نتساءل: هل الذى تقدمه بالدقة الذكريات ، تبعًا لبروست ، هو الفكرة الأفلاطونية ؟ ربما .. بشرط أن تنزع من الفكرة كل قرابة للتصور ، والكلمات التى يشير من خلالها ج . ر . ريتشارد(1) إلى موضوعات بروست مثل المشبعة بالهواء ، المشمسة ، المزهرة .... إلخ ليست إلا تصورات ، وذكريات بروست تقدم لنا جوهرًا تأثريًّا .

هذه تجربة واردة فى كل لحظة لكل واحد منا ، أحس نحو هذه المرأة أننى عرفتها كثيرًا من قبل ، أقول: « إننى أحس » ولا أقول « إننى أفكر » ، فشخص ما نطق اسـمها وهنا فجأة بدأت ذكرياتى ، لكننى لا أراها بوضوح كما لو أنها فى صورة باهتة ، حيث الملامح مهتزة وتكاد أن تكون غائبة، إنها هنا ، أمامى ، لكن أين هى ؟ الواقع أنها ليست فى أى مكان ، فشكلها لا يرتبط بأى عمق ، إذا لم يكن هذا لونًا من الضباب يبدو أنه ينبعث منها كهذه السموات الذهبية للرسوم البيزنطية التى ليس سموات حقيقية ولكنها تبدومثل هالات من الذهب تشعها الصورة ، والواقع أننى لو تأملت جيدًا ، لن أجدها موضوعة فى مكان معين ، ولكنها تبدو سابحة فى المجال ، ومع ذلك فهى هى ، إنه جمالها ، لطفها ، ابتسامتها لقد عرفتها ، بلون من الانطباع ، من العاطفة المتموجة التي تنتشر كأنها رائحة ، والتى تميزها كذات أساسية ومتفردة ، وتنقلها من خلال لطفها إلى الذكريات ، في مناخها الخاص .

وأخيرًا ، كلمة حول ما سماه بودلير: « الجنة الصناعية » بوضوحه المعتاد سجل بدقة أن أثر المخدر ليست تغييرًا لشكل الشيء ، إنها بهجة من خلال استبعاد

---

(1) Proust et le mond Sensible .

الشوائب أو التركيز على لحظات النجاح ، وينبغى أن نقف أمام هذا الاقتباس : «إذا كان شباب العالم ، والجهلاء ، لديهم فضول لمعرفة المتعة الاستثنائية ؛ فليعرفوا جيدًا إذن ، أنه لا يوجد فى « الحشيش » معجزات إطلاقًا ، لا شىء إطلاقًا إلا الإفراط فى المجهود الطبيعى ، والمخ والأعضاء التى يؤثر الحشيش عليها لا تقدم إلا طاقاتها العادية »[1].... والجملة التى تلتقط « الإفراط فى الطبيعى » والشعر ليس إلا هذا ، تمجيد للعالم ، إشهار للأشياء ، ملتفظة من خلال الوعى الشمولى مكتسبة قوتها التأثيرية التى ولدت بها .

* * * *

لقد حدد التحليل الآن بوضوح الموضع الذى يجد فيه الفارق الشعر / النثر ملاءمته . إنه لا يؤثر فى الأشياء ولكن فى الوعى بالأشياء . ولنا الحق أن نتكلم مع هيجو عن الوعى الشعرى وعن الوعى النثرى ، ملمحان بنيوى ووظيفى يفصلانهما ، الشمولية فى مقابل الجزئية والتأثرية فى مقابل الحيادية ، يمكن إذن طرح أسئلة حول الظروف النفسية المحددة لهذا النمط من الوعى أو لذاك ، وهنا أيضًا مجال واسع للبحث ، لم يكد يستغل والمعرفة به يمكن مع ذلك أن تفتح زوايا للرؤية شديدة الاتساع، وفى حالة كهذه ينبغى أن نقنع بالإشارة إلى نقاط المشكلة .

الشعر بالنسبة للطفولة أناقة للروح ، فالطفل يتذوق القصائد ، وليس محتاجًا لهذا إنه يقرأ مباشرة قصيدة العالم فكل شىء بالنسبة للطفل جدير بالتعبير ، وكل شىء له روح ، فالمائدة قاسية والكرسى ودود ... إلخ .وقد قال كافكا : « بالنسبة للطفل الصغير ، ربما يكون التعبير المعادى أو المرحّب أسرع حضورًا من التعبير عن « بقعة زرقاء » ، ويقول جيوم « الإدراك الأولى إدراك الحيوانات والأطفال مثلا ، يبدو بصورة رئيسة مرتسمًا على الملامح ، فنحن نلمح التعبيرات قبل أن نلمح الأشياء ، أو بالأحرى هذه الأشياء هى حقائق معبر عنها قبل أن تكون حقائق معروفة فقط من خلال كيفياتها المحسوسة الخاصة »[2]

(1) Poeme du Haschish, Pleiads, p. 355.

(2) Psychologie de la forme, p. 191.

ولكن يجب أن نحدد أن الطفل شاعر مبتدئ ولكن علبة رسمه التأثيرية محدودة نسبيًا .

ونظرة تعبيرية كهذه للأشياء ترتبط بدقة ببنية المجال الظاهرى فالإدراك الطفولى هو إدراك غير كامل ، فالطفل لا يلتقط العالم باعتباره مجمل عناصر تعد فى وقت واحد مختلفة ومترابطة ، ولكن باعتباره قطعًا منعزلة ، وبالنسبة للطفل الصغير ، فإن الكتاب المصور ، لا يحكى قصة فكل صورة تدرك لذاتها ، باعتبارها كلية منعزلة دون ربط زمنى مع ما سبقها ومع ما يتبعها ، والأشياء هنا ترى من خلال معناها الوجودى ، والتصنيف الأول للذوات تم من خلال التضاد الثنائى للخوف والرغبة ووعى الطفل وعى تلفيقى ، ولا يأتى الموقف التحليلى لديه إلا من خلال التدرج ، ويحل النسبى عندئذ محل المطلق ، ويكفى أن يبذل المجهود الضرورى ؛ لكى يعثر على وعيه الطفولى ، لا على محتواه ، أى: أحداث حياته فى الطفولة ولكن على شكل أو بنية الرؤية الطفولية ؛ لكى يجد الأشياء باعتبارها موضوعات / عاطفة .

« أتذكر جدتى ، المزهرية ، الرائحة الحريفة لأوراقها ، الخادمة ، الحنطور الأصفر، الشمس ، وكل هذا يذوب فى انطباع وحيد مشع »

تولستوى

ذويان إذن فى انطباع واحد ، في مجمل للموضوعات التى التقطها وعى الطفل من خلال اختلافاتها الموضوعية وداخل وحدتها التأثيرية لأن كل شمولية هى انطباعية ، وكل انطباع هو شمولى .

الشعر كما يقول جوته: «هو حالة محفوظة من الطفولة » وهى ميزة لم تقدمها الطبيعة لكل العالم ، فقط الشاعر عرف كيف يحفظ فى ذاته شيئًا من روحه الطفولية ، والحياة النفسية الطفولية هى نوع من التزويد العاطفى ، فهناك من خلال الكلمات والصور المحمولة إلى أعلى درجات الحرارة التأثيرية ، تتشكل هذه الأرصدة النفسية التى نصل إلى الهيمنة عليها بصعوبة بعد فترة البلوغ .

* * * *

الشعر أيضًا له ثوابته ، الاجتماعية – التاريخية ، فنحن نعلم أنه هجر الغرب لمدة قرنين ، وأنه لم يعد بقوة إلا مع الرومانتيكية « الشعر الرومانتيكى » بعد كل شيء ليس إلا الشعر فى ذاته ، شعر الشعر ، الخلاصة التى تبقى بعد استبعاد كل العناصر غير الشعرية ، شعر مُشَعَّر لدرجة أن كل شعر ليس رومانتيكيًا سيصير شعرًا غير شعرى »، وبما أنه من غير المحتمل كثيرًا أن تكون العبقرية قد تخلت عن الغرب فجأة خلال مائتى عام ؛ لكى تعود فجأة فيستلهمها؛ فينبغى أن نبحث عن تفسير لهذه الظاهرة من وجهة النظر الاجتماعية – التاريخية .

مبدئيًا ، توجد ، دون شك ، علاقة وثيقة بين « البورجوازية » و « النثرية » والنثرية البورجوازية نمط ثابت وليست صدفوية ، ومع عصر « الشيوع البرجوازى » استقرت النثرية باعتبارها أسلوب وجود. ولقد كان ميترنخ يقول : «سياستى ليست شعرية إنها نثرية » وهاتان الكلمتان فقدتا خصوصيتهما الأدبية وأصبحتا تدلان على أنماط سلوكية . ماذا يريد أن يقول ميترنخ ؟ يريد دون شك أن يقول: إن بواعثه السياسية لم تعد موجهة إلى قوائم « القيم العاطفية» مثل : المجد ، الشرف ، التقاليد ، الفروسية ، ولكن فقط إلى نظام « القيم – المحسوبة » التى نسميها: المفيدة ، وينبغى الموازنة هنا بين العائد والمفقود ، والاقتصاد بمعناه العام باعتباره حساب المتع والآلام ، المخاطر وضمانات الأمن ، يصبح نمطًا من الوجود ، فنا للحياة ، وإنسان القرن التاسع عشر دشَّن وجود النمط الاقتصادى ، وهذا يعنى: أن كل قيمة ، وكل غاية وكل مشروع ينبغى أن يوضع فى علاقة مع نقيضه الخاص ، والاقتصاد هو نظام ضخم ؛ لتحييد القيم من خلال مضاداتها ، وقيم الكثافة تمت التضحية بها لصالح قيم الأمان والأمان اسم آخر للوجود النثرى .

بقدر ما نستطيع أن نعرف ، كانت الأزمنة القديمة موسومة برمز الكثافة «كانت الملاهى نادرة ولكنها كانت ذات مذاق خاص مكثف ، والهم لم يكن

---

(1) R. Huch Les Romantiqes allemands: p. 179.

موجودًا أو على الأقل لا يؤبه به ، فى عصر لويس السادس عشر كانت الخصال الإنسانية قد استقرت فى التطرف فى كل من المتعة أو الألم ، فى البهجة والبؤس فى الغضب وفى الندم ، والناس فى القرن الخامس عشر كانت تتذوق الطعم الحريف لحياة طابعها العنف المتناقض ، وأضواء العصر أضفت على كل الأشياء طابعًا مدويا. والحياة الموصوفة هنا ليست هى الحياة التى عاشتها مدام بوفارى إنها عكس هذه الحياة ، ومأساة الوجود هى مأساة الخواء ، ومع فلوبير ، بودلير أو تشيكوف ، يصعد إلى الأدب موضوع جديد هو السأم الذى سوف يسم الحداثة ، وقد كتب بودلير :

أيها الموت ، أيها البحار العجوز ، لقد حان الوقت ، فلتخل المراسى

هذه البلاد نسأمها ، أيها الموت ، فلننتهيأ

وإذا كانت السماء والبحار سوداء كالمداد

فإن قلوبنا التى نعرفها مليئة بالشعاع

وليست مصادفة ، إذا كانت فى لحظة واحدة ، تعود كثافة العالم المفقودة من خلال الكتابة ، واللغة لم تتحدث إطلاقًا بهذه الدرجة العالية ، ربما لأن الوجود لم يحلق على مستوى أدنى من قبل ، ونحن هنا نلحق بنظرية أرسطو القديمة فى التطهير ، تطهير ليس من خلال العواطف ولكن من خلال هذه الرغبة فى الكثافة التى لم تفارق أبدًا روح الإنسانية .

* * * *

كل بحث ينبغى أن يبدأ وأن ينتهى بمجموعة من الأسئلة ، وأود أن أطرح سؤالين، أحدهما وجودى والآخر ميتافيزيقى ، الأول يصلنا مباشرة بما قلناه الآن ، إنه يوجه إلى « الوجود الشعرى » ويتساءل : أى معنى يمكن أن نعطيه لتعبير كهذا (أن نحيا شعريًا)؟ ربما كان هذا ما ذهب يبحث عنه رامبو فى أفريقيا ، وهو ما سماه: «الحياة الحقيقية » ، لكنه قال: إنها « غائبة » ويمكن أن نتساءل حول معنى هذا الغياب .

إذا أخذنا درسًا من النظرية الشعرية المطروحة هنا ، فإن الملمح الملائم للشعرية هو الكثافة ، هل يمكن أن نتصور وجودًا موسومًا برمز الكثافة ، حياة تأثرية بأكملها تدور حول لحظة الحميا دائما ، وعيًا يمجد الكون دائمًا ؟ هل هذا هو نمط الوجود الذى احتفظ به نيتشه ... للإنسان الكامل ؟

وداخل وجود كهذا نعرف ما هو الشرط البنائى الوحيد ، إنه انعدام النقيض، المطابقة الكلية مع ذاته ، الوجود المتحرر من الغياب ، الليل دون نهار، الشتاء دون صيف ، الحب دون نسيان ، المتعة دون مكدرات .

حكمة مقلوبة ، البحث المنظم عن عدم التوازن ، الإرادة العنيدة لكل تطرف « كل أشكال الحب ، والألم ، والجنون » كما يقول رامبو ، وإذن فإنه ما إن يطرح هذ التعريف، حتى يموت الوجود الشعرى بتناقضاته ؛ لأن الوجود مؤقت ، والزمن نقيض ، الشعر حضور وكل حضور لا يدوم أكثر من الحاضر ، وشيء ما لا يمكن أن يكون بلا توقف شيئًا آخر غير ما كان عليه ، « والزمن - كما يقول أرسطو - يغير ما هو كائن » إنه البعد الرئيس للتتابع ، الزمن هو المصدر الرئيس لنثرية العالم ، فمعه القلب يخفف من نبضاته ، والعالم يقل توهجه ، والشعر المعاش يتطلب « العمق ، العمق الخالد » « نيتشة» .

الزمن الذى لا يمر ، كان يعرفه كيركجارد ، فهو لا يستطيع أن يحب إلا بمتعة وبذكريات ، وقد قال عنه « جون وهل » J. wahl : « إن تعاسته تكمن في أنه لا يستطيع أن يحول العلاقة الشعرية إلى علاقة حقيقية » وقد كتب هو نفسه: « لقد أدركت يا حبيبتى ، أن حبى لا يمكن أن يعبر عنه بالزواج » ، ومن أجل هذا ترك إلى الله مهمة تحقيق اللامعقول فى عالم آخر ، حيث المتعة المكتملة تظل متعة ، والفتاة المحبوبة تظل فى وقت واحد مملوكة ومفقودة ، هذا إذن ليس فى هذه الحياة ، ليس فى هذا العالم .

وهذا يقودنا إلى السؤال الثانى ، فالصلة بين الشعرى والمقدس هى أيضًا من اكتشافات الرومانتيكية « المعنى الشعرى » يشترك فى نقاط كثيرة مع المعنى

الصوفى ، كتب يوفالس: « والمعنى الشعرى ينتمى انتماء قويًا إلى المعنى التنبؤى والدينى وإلى كل أشكال الاستبصار » ، أفلا نسطيع انطلاقًا من هذا وتأكيدًا للنموذج أن نبحث عن الأساس الذى يقوم عليه هذا التشابه ؟ أفلا نستطيع أن نقول: إن المقدس هو مالا نقيض له؟ وهكذا فالزواج بالنسبة للكنيسة الكاثوليكية « مقدس » ؛ لأن الطلاق مستحيل . فماذا عن الرؤية الكونية للقداسة ؟ الشمولية ، كما نعلم تغلف التصور ، والمقدس باعتباره ذاتًا لا نقيض له ، وباعتباره شمولية يتطابق مع نفسه ، وإذا كان ينبغى أن يفلت من كل أشكال النقيض فهو يحقق التطابق مع نفسه داخل النظام المضمر ، فهو لم يعد من الممكن تسميته ولا التفكير فيه : « كيف نريد أن يُقَدم الكل فى « صورة واحدة » أو فى فكرة أيًا كانت؟

والكل لا يمكن أن تكون له صور متشابهة ، كما يقول فاليرى، لكن إذا كان الكل يستعصى على التفكير ، فهل يستعصى على الشعور ؟ أليس هناك طريق آخر نعبره إلى الذات ، يتم التعبير عنه بكلام آخر ، هو الذى نسميه: الشعر .

وعلى هذا السؤال ، لا تستطيع « الشعرية » ؛ لأنها ليست شعرًا ، أن تجيب هى نفسها .

فهرست الأعلام

عمدنا إلى ترتيب الأعلام هنا وفقا للنطق العربي لها ، وبالنسبة للأعلام التى قدمنا تعريفا لها في الملحق السابق ، أثبتنا هنا رقمها الذي وردت تحته هناك (بين قوسين مصحوبا بعلامة النجمة *)

(أ)

(ب)

(ح)

(د)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ص)

(ع)

(ف)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

★ ★★

ملحق تعريفى بأهم الأعلام

١ ـ **لويس أراجون** Aragon (L.) :

كاتب وشاعر فرنسى (١٨٩٧ – ١٩٨١) ساهم مع بريتون وسوبولت فى إنشاء المجلة الأدبية سنة ١٩١٩. ونشر ديوانه «نار المتعة» سنة ١٩٢٠ والحركة الخالدة سنة ١٩٢٥ وساهم فى انشاء حركة الدادية وحركة السريالية فى أوائل العشرينيات. والتحق بالحركة الشيوعية الفرنسية سنة ١٩٢٦. والتقى بالأديبة «السا» فى أوائل الثلاثينيات فأثرت كثيرا فى مجرى حياته وحولها أصدر ديوانه «أغنية إلى السا» سنة ١٩٤٢ و«عيون السا» سنة ١٩٤٣. وتنوع إنتاجه الأدبى ليشمل كتابة القصة والرواية والسيناريو والمقال الأدبى والمقال السياسى الملتزم إلى جانب الشعر حتى عد واحدا من أواخر الكتاب الموسوعيين فى القرن العشرين.

٢ ـ **تيودوردى بانفيل** Banvill (T.D) :

كان من شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٣٤ – ١٨٩١) وكان مع أستاذه تيوفيل جوتيه من زعماء مدرسة البرناسية التى اهتمت بالشكل الأدبى اهتماما كبيرا. وكانت بذلك تقف فى مقابل كل من «الماديين» و«الرومانتيكيين» فى القرن التاسع عشر. وكان يرى أنه ينبغى أن يصاغ الشعر بنفس القدر من العناية الذى كانت تصاغ به التماثيل اليونانية القديمة. ويؤكد على الاهتمام بالقافية ويقول «القافية هى الشعر كله» وفى سنة ١٨٧٢، كتب كتابه «معالجة قصيرة للشعر الفرنسى» وكانت آراؤه التى أوردها فيه موضع تقدير بودلير ومالارميه، وكان يرى أن أنبل ما فى الشاعر أنه يستطيع أن ينعش عاطفة نبيلة فى قالب مكتمل ومحدد.

٣ ـ جيوم دى بلاى Bllay :

أمير وفارس وكاتب فرنسى من القرن السادس عشر (١٤٩١ – ١٥٤٣).

٤ ـ نيكولا بوالو Boileau. (N.) :

كاتب فرنسى من زعماء الحركة الكلاسيكية (١٦٣٦ – ١٧١١) بدأ كتاباته بمهاجمة من أسماهم أصحاب الذوق الهابط (شابلان وكوتان وسكودرى) ثم ساند كتابات «الجيل الجديد» موليير ولافونتين وراسين: وكتب «فن الشعر» الذى لخص مبادئ المذهب الكلاسيكى.

٥ ـ هنرى بريمون Bremond (H) :

ناقد ومؤرخ فرنسى (١٨٦٥ – ١٩٣٣) كتب «التاريخ الأدبى، والمشاعر الدينية فى فرنسا» وقف إلى جانب أدب التعبير عن المشاعر الفردية ومن ثم إلى جانب الرومانتيكية فى مقابل الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة وكانت له مناقشات خصبة مع فاليرى حول جوهر الشعر والشعر الخالص طبعت ١٩٢٦.

٦ ـ رولان بارت Barthes (R.) :

ناقد فرنسى (١٩١٥ – ١٩٨١) بدأ حياته الثقافية بالدراسات الكلاسيكية وكون وهو طالب بالسربون سنة ١٩٣٦ جماعة أنصار المسرح القديم . ولكنه تأثر بعد ذلك بكتابات ماركس وسارتر وقد قادته قراءة مستأنية لرواية الغرباء لألبير كامى إلى أن يصل إلى اكتشاف نمط من الكتابة يتجاوز رموز الأسلوب الأدبية لكى يصل إلى لون من الكتابة «المحايدة» أو «البيضاء» وكتب فى سنة ١٩٥٣: «درجة الصفر فى الكتابة» ويحاول من خلاله أن يفسر كيف أثر تمزق العالم المعاصر وموقف الكاتب من ذلك التمزق على مفهوم الكتابة فى الأدب الحديث، وقد طبق بارت مناهج النقد النفسى الفرويدى فى دراساته حول ميشلين سنة ١٩٥٤ وراسين ١٩٦٣، ثم اقترب من مناهج النقد اللغوى متأثرا بفرديناند دى سوسير على نحو خاص وذلك من خلال دراسته عن الأساطير والحياة اليومية سنة ١٩٥٧، وكتاباته عن عناصر السيمولوجى سنة ١٩٦٤ ثم كانت دراساته

التحليلية لإحدى روايات بلزاك بعنوان Z / S سنة ١٩٧٠ وهو من خلال هذه الدراسات وكثير غيرها أسهم فى انعاش حركة النقد الجديدة فى أوروبا وفرنسا خاصة وأسهم كذلك فى نقد بحوث المدرسة البنائية.

٧ ــ **جورج بوفون** Buffon (G.) :

كاتب فرنسى وعالم نبات من القرن الثامن عشر (١٧٠٧ – ١٧٨٨)، اشتهر فى تاريخ التفكير الأدبى بخطابه الذى أعده عندما رشح فى الأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ بعنوان: «مقال فى الأسلوب» وجاءت فيه عبارته الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل» بعد أن كان شائعا من قبله أن الأسلوب هو «الطبقة» أو «الجنس الأدبى» أو «الترتيب البلاغى» وقد أحدث هذا المقال أثرا كبيرا فى تاريخ الدراسات الأسلوبية. (انظر ترجمة كاملة لهذا المقال إلى العربية قمنا بها ونشرت فى مجلة البيان الكويتية أبريل سنة ١٩٨٠ وأعيد نشرها فى كتابنا «النص البلاغى فى التراث العربى والأوربى» دار غريب ١٩٩٨ القاهرة).

٨ ــ **شارل بودلير** Baudelair (ch) :

شاعر فرنسى (١٨٢١ – ١٨٦٧) تذوق قسوة الوحدة الحادة منذ صغره عندما تزوجت أمه وهو طفل فى السابعة وألحق هو بمدرسة داخلية ولم يكن على وفاق مع أسرته فى فترة طفولته ومراهقته، ولعل ذلك يكمن وراء نظرته التقززية إلى العالم المحيط به طوال فترة حياته القصيرة التى لم تتجاوز ستة وأربعين عاما وكان بودلير ذا تأثير كبير على الانتاج الشعرى والنثرى والنقدى، من خلال كتبه ومقالاته ودواوينه المتعددة، ومن خلال ديوانه «قصائد نثرية قصيرة» جرب محاولة إنشاء نثر موسيقى دون إيقاع أو قافية، ولكنه فقط يملك إيقاعا غنائيا يتفق هوو حركة الروح ومن خلال مقالاته النقدية التى جمعت تحت عنوان «الفن الرومانتيكى» و«المذكرات الخاصة» و«مقالات» درس إنتاج فنانين آخرين رسامين مثل دى لاكروا أو موسيقيين مثل فاجنر، ثم كان اكتشافه وإعجابه بادجار الآن بو الذى ترجمه إلى الفرنسية ترجمة لا تقل إبداعا عن الأصل، لكن إنتاجه الشعرى هو الذى وقف به شامخا فى القرن التاسع عشر فى

مقابلة البرناسيين أصحاب الشكل الخاص والواقعيين أصحاب الفن الإيجابى ليكون مبدعا للشعر الرمزى وواحدا من أكبر من حولوا مسار الشعر فى القرنين التاسع عشر والعشرين.

٩ ـ اندريه بريتون Beéton (A) :

أديب فرنسى (١٨٩٦ – ١٩٦٦) بدأ حياته بدراسة الطب ولكنه سرعان ما اتجه إلى الشعر وبدأ اتصاله بأبولونير فى مارس سنة ١٩١٧ وفى حلقاته تعرف بسوبولت ثم بأراجون وساهم الثلاثة فى إصدار مجلة أدبية ثم فى تكوين الحركة السريالية، صدر ديوانه الشعرى الأول سنة ١٩١٩، ثم ساهم هو ومجموعة السرياليين مع تزارا فى قيام حركة الدادية سنة ١٩٢٠ ولكن السرياليين عادوا للانفصال مرة أخرى سنة ١٩٢٢ وفى سنة ١٩٢٣ صدر الديوان الثاني لبريتون يحمل بوضوح ملامح الحركة السريالية، كان يحلم بإحداث انقلاب فى عالم الشعر من خلال عالم ما وراء الواقع وغزو طبقات جديدة فى اللغة، واتكأ كثيرا على الحلم وعلى الكتابة العفوية، وقد لخص بريتون كل ذلك فى «إعلان السريالية الأول» سنة ١٩٢٤.

١٠ ـ كلود برنار Bernard. (C.) :

عالم فيزياء فرنسى (١٨١٣ – ١٨٧٨) شغل منصب أستاذ الطب التجريبى فى الكولبج دى فرانس سنة ١٨٥٥، واشتهر فى عالم الطب ببحثه حول وظيفة جديدة للكبد باعتباره منتجا للمواد السكرية عند الإنسان والحيوان سنة ١٨٥٣، واشتهر فى مجال الفكر بعامة بمقدمته فى الطب التجريبى سنة ١٨٦٥ من خلال تحديده للخيوط الرئيسية لمنهج البحث التجريبى.

١١ ـ بيير كورني Corneille :

شاعر مسرحى فرنسى (١٦٠٦ – ١٦٨٤) درس القانون وعمل بالمحاماة فى بدء حياته لكنه سرعان ما اتجه إلى الشعر، وبدأ كتابة مسرحيته الشعرية الأولى «ميلت» سنة ١٦٢٩ وتابع إنتاجه المسرحى الكوميدى ولفتت موهبته نظر الوزير الكاردينال ربشيليو فضمه إلى مجموعة الكتاب البارزين الذين ترعاهم

الدولة، ثم كتب «السيد» مسرحيته الشهيرة سنة ١٦٣٦ التى أثارت جدلا حادا فى عصره حول جدوى قانون الوحدات الثلاث الكلاسيكية فى المسرح واحترامه، ثم قدم بعد ذلك «هوراس» و«سنا» و«بوليوكيت» وقد ترجمت كثير من مسرحياته إلى العربية ترجمات متنوعة، ومن أبرز هذه الترجمات ما قدمه الشاعر خليل مطران فى الربع الأول من هذا القرن. وانتخب عضوا بالأكاديمية سنة ١٦٣٧، وشكل مع راسين وموليير أعمدة المذهب الكلاسيكى فى فرنسا.

١٢ ـ **شاتوبريان** Chateaubriand :

أديب فرنسى (١٧٦٨ – ١٨٤٨) عاصر الثورة الفرنسية وكان ضابطا فى الجيش اضطر إلى الهجرة إلى امريكا وإلى انجلترا فى بدايات الثورة، ثم عاد إلى فرنسا سنة ١٨٠٠ لكى يتفرغ للأدب والفكر فكتب «عبقرية المسيحية» سنة ١٨٠٢ مركزا على فلسفة الرومانتيكية الدينية فى مقابلة فلسفة الكلاسيكية الاغريقية الوثنية، واختلف مع نابليون فرحل إلى بيت المقدس، وهناك كتب ملحمة «الشهيد» ثم عاد إلى فرنسا من جديد لكى يسهم فى الفكر والسياسة معا فواصل انتاجا أدبيا قصصيا وشعريا أو مزجا بينها فى قصائد من النثر من ناحية، ومن ناحية أخرى واصل نشاطه السياسى وتدرج فى مناصب الدولة حتى شغل منصب وزير الخارجية فى احدى فترات الصراع بين الملكيين والجمهوريين فى فرنسا فى نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر.

١٣ ـ **بول كلوديل** Claudel (Paul):

شاعر مسرحى فرنسى معاصر (١٨٦٨ – ١٩٥٥)، تأثر أولا بالاتجاهات العلمية والواقعية التى سادت فى نهاية القرن التاسع عشر، لكن قراءته لرامبو الذى كان يطلق عليه: «السحر فى حالته المتوحشة» قادت تفكيره إلى الاتجاه إلى عالم ما فوق الواقع، كان يتردد على صالون «مالارميه» الأدبى وهو فى الرابعة عشرة ويدأ إنتاجه بمسرحيتين: «رأس من ذهب ١٨٨٩»، و«المدينة ١٨٩٠»، ساعده العمل فى السلك الدبلوماسى على الانتقال إلى أمريكا والشرق الأقصى ثم إلى معظم بلاد أوروبا وساعد هذا كله على سعة أفقه وكتب كتابه «التعرف على

الشرق: تقرير شعرى حول الفن» (من ١٨٩٥ - ١٩٠٩) وكتب كذلك فن الشعر سنة ١٩٠٤ وواصل انتاجه الشعرى واختير عضوا بالأكاديمية الفرنسية ١٩٤٦.

١٤ ـ رودلف كارناب Carnap (Rudolf) :

فيلسوف ألماني معاصر (١٨٩١ - ١٩٧١) كان واحدا من أبرز ممثلى جماعة فينا وقد هاجر إلى أمريكا حيث عمل فى جامعة شيكاغو سنة ١٩٣٦ وساهم هناك فى التعريف بمبادئ «الوضعية الجديدة» أو «الوضعية المنطقية» وفى إدارة «دائرة المعارف العلمية» ومن مؤلفاته: البناء المنطقى للغة سنة ١٩٣٤ ومن خلاله اقترح إمكانية توحيد المعرفة العلمية من خلال بناء لغة شديدة الدقة قائمة على المنطق الشكلى حتى يمكن تصفية المشكلات التى تخلو من معنى حقيقى، وقد كتب بعد ذلك عدة مؤلفات فى اللغة، منها المعنى والضرورة سنة ١٩٤٧ والمدخل إلى دراسة السيمانتيك سنة ١٩٤٨ والمدخل إلى المنطق الرمزى سنة ١٩٥٤.

١٥ ـ توماس ستيرن اليوت Eliot (Thomas Stearns) :

شاعر وناقد ومؤلف مسرحى إنجليزى من أصل أمريكى (١٨٨٨ - ١٩٦٥) بدأ دراسته فى جامعة هارفارد، ودرس كذلك فى السربون وفى اكسفورد، وكان ديوانه الأول: «أغنية حب الفريدبر فول» سنة ١٩١٧ خروجا على التقاليد الشعرية التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر، ومن خلال لقائه بإزرا باوند فى هذه الفترة تعرف على المدرسة الإيطالية الجديدة والتقى كذلك بهولم الذى ساعد فى تشكيل شخصيته النقدية، وكانت قصيدة الأرض الخراب سنة ١٩٢٢ تمثل قمة إنتاج الشاعر، ثم كانت «أربعاء الرماد» سنة ١٩٣٠ تجسيدا لأزمة العلاقة بين الظاهر المادى والحقيقة الروحية، ثم كتب بعد ذلك: جريمة قتل فى الكاتدرائية سنة ١٩٣٥ وحفل كوكتيل سنة ١٩٥٠، وحصل على جائزة نوبل سنة ١٩٤٨.

١٦ ـ (أوجين جرندال) الوارد Elauard (Eugén Grindal) :

شاعر فرنسى معاصر (١٨٩٥ - ١٩٥٢) عانى من الآلام منذ طفولته واضطر إلى أن يقطع دراسته ويقضى فى المصحة عامين وهو فى السابعة عشرة

وخرج لكى يكون أعلى الأصوات فى محاربة الألم والدعوة إلى السلام، ونشر فى سنة ١٩١٨ ديوانه «الواجب والقلق .. قصائد للسلام» لكى يقف فى وجه الحرب العالمية الأولى والتقى بعد الحرب بجماعات السرياليين والداديين (أراجون، بريتون تزارا) وساهم فى إنتاج المدرستين وازداد تعلقه بالسريالية التى ولج فيها إلى عالم اللاوعى وإلى التجديد فى التكنيك اللغوى. وصدر له دواوين: عاصمة الألم سنة ١٩٢٦، والشعر والحب سنة ١٩٢٩ والحياة الحالية ١٩٣٢، لكن الوارد بدأ يعيد النظر فى التجربة السريالية وكتابة شعر يمكن أن تصل إلى التمتع به كل الطبقات وكان ذلك عن طريق المحافظة على نقاء اللغة وبناء الصور بطريقة واضحة، وأصدر فى هذا الاتجاه «العيون الخصبة سنة ١٩٣٦» و «مشوار طبيعى سنة ١٩٣٨» و«أعطنى شيئا أراه سنة ١٩٣٩» وأخرج «مختارات من الشعر القديم سنة ١٩٥١».

١٧ _ **لافونتين** La Fontain :

شاعر فرنسى من أعلام المدرسة الكلاسيكية (١٦٢١ – ١٦٩٥) كان أبوه مديرا لشئون المياه والغابات فى إحدى المقاطعات الفرنسية وقد أتاح له ذلك فرصة للاقتراب الشديد من الطبيعة والحيوانات، وأتاحت له معرفته بإحدى أميرات مقاطعة أورليون فرصة الحماية والتفرغ والاطلاع فى مكتبات الإمارة على كتب التراث اللاتينى والاغريقى وعلى ما ترجم إلى الفرنسية من مؤلفات أخرى. وكان من بين ما قرأ إحدى ترجمات كتاب كليلة ودمنة إلى الفرنسية وهى الترجمة التى قام بها سيد داود الأصفهاني الفارسى فى حياة لافونتين وكانت ذات أثر واضح على قصصه التى كتبها على لسان الحيوانات وقد اعترف لافونتين نفسه بهذا التأثر فى مقدمة الجزء الثالث (انظر كتابنا: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق. القاهرة، مكتبة الزهراء ١٩٨٤).

١٨ _ **جارسيالو دى لافيرجا** Carcialaso de la Verga :

شاعر أسباني من المنطقة الأندلسية (١٥٠٣ – ١٥٣٦) كانت أشعاره تمثل النمط النموذجى الإنساني فى عصر النهضة، وكانت روافده الأولى تتمثل فى

«الحب» الذى تأثر فى تصويره بمنابع أسطورية وتاريخية كان أهمها أعمال فرجيل وقد ساهم فى تطوير موسيقى الشعر الأسباني عن طريق ثقافته الإيطالية الواسعة.

١٩ ـ جيرارد هوبكنج Gerard Hopking :

شاعر إنجليزى من القرن التاسع عشر (١٨٤٤ – ١٨٩٩) تلقى تعليما دينيا فى جامعة اكسفورد ودرس اللغات القديمة ثم حاضر فى جامعة برلين حول اللغة اليونانية ولم تطبع مؤلفاته إلا بعد وفاته سنة ١٩١٨ على يد روبير بردج وكان هوبكنج يرى أن العنصر الأول فى الشعر هو الموسيقى وأن الكلمات والتراكيب تأتى تابعة لهذا العنصر وكان يؤمن بالقصيدة القصيرة ومن خلالها استطاع ربط التقاليد الدينية المسيحية بالأساطير العالمية. وقد أثر كثيرا فى الشعر الإنجليزى من بداية الربع الثاني من القرن العشرين.

٢٠ ـ فيكتور هيجو V. Hugo :

أديب فرنسى كبير عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٠٢ – ١٨٨٥) كان أبوه قائدا فى جيش نابليون وقضى جزءا كبيرا من طفولته فى إيطاليا وأسبانيا قبل أن يعود إلى فرنسا، وكان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا ويقول: «أريد أن أكون مثل شاتوبريان أولا أكون شيئا على الإطلاق»، كان إنتاجه الأول: «الأغاني» سنة ١٨٢٢، جسرا بين الكلاسيكية والرومانتيكية ولكنه بدءا من المقدمة التى كتبها لديوان «كرومويل» سنة ١٨٢٧ ظهر على أنه مُنَظِّر وقائد الحركة الرومانتيكية، وناقش فى مقدمة أعماله قضايا رئيسية مثل الحرية فى الفن التى كانت قد أثارتها مسرحيته هرناني سنة ١٨٣٠ وتمتد شهرته ليصبح واحدًا من أبرز ممثلى عصره سياسيا وفلسفيا وأدبيا وفى سنة ١٨٣١ يصدر روايته الشهيرة «نوتردام دى باريس» وخلال هذا العقد (١٨٣١ – ١٨٤٠) يصدر أربعة دواوين شعرية تمثل قمة الانتاج الرومانسى عنده وتقدم فكرة ما يسمى بالشعر الكلى، وبدءا من الأربعينيات فى القرن التاسع عشر يعلو الصوت السياسى لهيجو ويصبح داعية للديمقراطية السياسية الحرة والنزعة الإنسانية ويصدر سنة ١٨٥٣

ديوانه «العقاب» موجها ضد نابليون الثالث، ثم يهتم بقضايا صراع الخير والشر فى المجتمع وعن هذا الاهتمام تصدر «أسطورة القرون» و«البؤساء» سنة ١٨٦٢ و«عمال البحر» سنة ١٨٦٦ فى شكل أعمال روائية، وكان هيجو يعتقد جيدا أنه صاحب رسالة انسانية كبرى، ويرى أن الفن ينبغى ألا يقف عند البحث عن «الجمال» بل يمتد إلى البحث عن «الخير» أيضا.

٢١ ـ ج. و. **هيجل** G. W. Hegle :

فيلسوف ألماني (١٧٧٠ – ١٨٣١) تتلمذ على يد شبلنج وهولديرلن وعنهما تلقى «الإعجاب بالتراث الإغريقى القديم وشاركهما فى التحمس للثورة الفرنسية، كان أستاذا للفلسفة وقد شكل تصوره من خلال احتكاكه بالغليان السياسى فى عصره ومن خلال دراسته للتاريخ الدينى والروحى للشعوب. وقد عمق ونقد فلسفة كانت وعلى نحو خاص فكرته عن الذاتية، وكانت فلسفته تستهدف الإنسان فى كليته، حريته الحقيقة وسعادته وتستهدف حل التناقض بين الفكر والواقع، وقد أصدر «دائرة المعارف الفلسفية» سنة ١٨١٧ وحاضر فى جامعة برلين حول فلسفة القانون وفلسفة التاريخ وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة واعتبر فى مقدمة فلاسفة عصره.

٢٢ ـ **لويس يلمسليف** Louis Hjelmslev :

عالم لغة دنمركى (١٨٩٩ – ١٩٦٥) تلقى دراسته فى باريس على يد عالم اللغة الفرنسى «مييه» وكون مع بروندال «الحلقة اللغوية» فى كوبنهاجن سنة ١٩٣١، ومن خلال هذه الحلقة شكل يلمسليف نظريته العامة والبنائية للغة، وقد طور وناقش فى مجموعة من المقالات الدقيقة أفكار دى سوسير، وجمع هذه المقالات فى كتاب طبع سنة ١٩٥٩ بعنوان «مقالات لغوية» ويُصَنَّف يلمسليف بين اللغويين باعتباره رائد الاتجاه العلمى فى بحوث «السيمانتيك».

٢٣ ـ **رومان جاكوسيون** Jakobson (Ramon):

عالم لغة أمريكى من أصل روسى ولد سنة ١٨٩٦، تلقى دراسته فى موسكو، وبها أنشأ حلقته اللغوية، وكان على اتصال بحركة «الشكليين» فى

الأدب، وانتقل إلى تشيكوسلوفاكيا حيث عمل أستاذا بجامعاتها، وهناك أنشأ مع «تروبتسكوى» «حلقة براغ للدراسات اللغوية» وقد هرب من وجه النازى سنة ١٩٣٩ فلجأ إلى اسكندنافيا، ثم إلى أمريكا سنة ١٩٤١ وفى نيويورك التقى بليفى شتراوس وطورا معا دراساتهما اللغوية والأدبية، وقد غطت دراسات جاكوبسون كثيرا من الميادين فمن علم اللغة العام إلى نظرية الأدب إلى دراسات فى الفلكلور وفى التحليل النفسى ووسائل التوصيل الإعلامى، وقد أثرَّ فى كثير من أعلام العصر ويذكر من هؤلاء على نحو خاص شومسكى.

٢٤ ـ لوتريامون Lautreamont:

من أدباء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٤٦ – ١٨٧٠) عاش حياة خاطفة لم تتجاوز أربعة وعشرين عاما، وأصدر خلالها مجموعة من الدواوين الشعرية لم تلفت النظر كثيرا فى حينها ولكنها حين أعيد طبعها سنة ١٩٢٠ لقيت اهتماما كبيرا من أندريه بريتون زعيم السرياليين، وكثرت الإشادة بلغة لوتر يامون باعتبارها لغة طليعية، تمردت فى وقت مبكر فى القرن التاسع عشر على النزعة العقلانية التى كانت تسود الشعر آنذاك.

٢٥ ـ جارسيا لوركا Garcial Lorca :

شاعر ومؤلف مسرحى أسبانى (١٨٩٩ – ١٩٣٦) عاش فى الأندلس وتلقى ثقافة دينية وتأثر كثيرا بالتراث الفلكلورى، وأنتج أشعارا غنائية تمتد حقولها من موضوعات التراث التقليدية إلى الموضوعات السريالية، وأعطى جهدا كبيرا للمسرح فى الفترة الأخيرة من حياته، فكتب كثيرا من المسرحيات كان أشهرها ثلاثيته: عرس الدم سنة ١٩٣٣، وإيرما سنة ١٩٣٥، وبيت بيرناردا سنة ١٩٣٦، حيث يمتزج الحب بالموت وموضوعات التراجيديا الإغريقية بالسياسة المعاصرة، وقد أعدم برصاص حرس فرانكو فى الأيام الأولى للحرب الأهلية الأسبانية.

٢٦ ـ لامارتين Lamartine :

شاعر وكاتب وسياسى فرنسى (١٧٩٠ – ١٨٦٩) اشتهر منذ شبابه المبكر بشاعرية الروح، وأصدر ديوان «التأملات الشعرية» سنة ١٨٢٠ وهو الذى كان مفعما بغنائية اعتبرها الشباب الرومانتيكيون وحيا كما كان يقول سانت بيف وقد زار الشرق وحج إلى «الأماكن المقدسة»، وعاد ليواصل اشتغاله بالفن والسياسة معا، فشرع فى كتابة «ملحمة الروح» وقد ظهر منها جزءان: «جوسلين» سنة ١٨٣٦ «وسقوط أحد الملائكة» سنة ١٨٣٨، ثم اشتغل بالكتابات السياسية الثورية، ووصل فى إحدى الفترات إلى شغل منصب وزير الخارجية فى حكومة إحدى الثورات التى سادت فرنسا فى هذه الفترة سنة ١٨٤٨، وحين قضت الإمبراطورية الثانية على هذه الحكومة ترك لامارتين السياسة للإنتاج الأدبى المكثف فى مجال الشعر والرواية والترجمة الذاتية وهو الإنتاج الذى جعله يصنَّف فى كبار شعراء الحركة الرومانتيكية وأدباء القرن التاسع عشر.

٢٧ ـ مالارميه Mallarmé (stéphane) :

من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٤٢ – ١٨٩٨) مر بطفولة حزينة بعد أن فقد أمه فى وقت مبكر وقضى معظم دراسته بعيدا عن أسرته، درس الإنجليزية واشتغل بتدريسها فترة طويلة فى أقاليم فرنسا، ولم ينتقل إلى باريس إلا بعد الثلاثين من عمره، وظل غير معروف بها حتى قارب الخمسين وكان خلال هذه الفترة ذا نزعة دينية انكماشية، اتجه إلى الشعر منذ فترة مبكرة من خلال تأثره بالبرناسيين وبودلير وادجار بو. يتميز شعر مالارميه بصعوبة خاصة ناتجة عن الثراء والتعقد الفلسفى، للمحتوى ودعوته إلى أن تعود الذات إلى توحدها الطفولى وإلى ليلها الداخلى الذى يسمح للروح أن تتوغل بعمق فى النزعة الحسية وكان يرى أن الشاعر ينبغى ألا يعنى برسم الأشياء بالقدر الذى يعنى فيه برسم تأثيراتها وتفاعلاتها ويتخذ من الكلمات وسيلة للبحث عما أسماه بالعدم الذى هو حقيقة وأصبح مالارميه زعيما لجيل الرمزيين وأصدر مجمل أشعاره فى طبعة كاملة سنة ١٨٨٧.

٢٨ ـ مالرب Malherbe :

شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر والسابع عشر (١٥٥٥ – ١٦٢٨) لعب دورا مهما فى الانتقال بالشعر الفرنسى إلى المرحلة الغنائية، وذلك من خلال إنتاجه الشعرى وكتاباته النظرية، وكان يرى أن الشاعر الجيد هو الذى ينجح فى التعبير عن الأفكار الخالدة فى قالب محكم وصاف يسوده الإيقاع والقافية المطردان وتساندهما الصور ومن خلال هذه الأفكار أسدل الستار على مبادئ جماعة «الثريا» فى العصور الوسطى ومهد الجو لظهور الشعر الكلاسيكى.

٢٩ ـ موليير Molier :

مؤلف مسرحى فرنسى (١٦٢٢ – ١٦٧٣) بدأ حياته بدراسة القانون واشتغل فترة بالمحاماة ولكنه ما لبث أن تركها وتفرغ للمسرح، وبعد عدة محاولات فاشلة لتكوين فرق مسرحية مستقلة بباريس، قدم موليير أولى مسرحياته فى مدينة ليون سنة ١٦٥٥، ثم قدمت فرقته إلى باريس حيث قدمت أعمالا ناجحة، وكانت مسرحية «المتحذلقات المضحكات» سنة ١٦٥٩ هى بداية الشهرة الواسعة لموليير، وتتابعت أعماله وشهرته تحت رعاية ملك فرنسا: مدرسة الزوجات وزواج بالإكراه وتارتوف، وطبيب رغم أنفه. وقد تعدى تأثير موليير الأدب الفرنسى إلى حركة المسرح العالمى، وكانت مسرحياته المترجمة إلى العربية من أكثر المسرحيات رواجا فى بداية حركة المسرح العربى مصر.

٣٠ ـ موسيه Musset (Alfred de):

كاتب وشاعر فرنسى فى القرن التاسع عشر (١٨١٠ – ١٨٥٧)، كان ذا موهبة قوية منذ صباه وقد التحق بجماعة الرومانتيكيين منذ سن الثامنة عشرة وكان صديقا لألفريد دى فينى، وسانت بيف، وفى سن العشرين كتب: «قصص من أسبانيا وإيطاليا» وهى مجموعة جسدت كثيرا من ملامح الأدب الرومانتيكية فى هذه الفترة، ثم قدم للمسرح الفرنسى مجموعة من المسرحيات، تعد لدى النقاد أعمق ما قدمه المسرح الرومانتيكى لتاريخ الدراما، وقد عاش تجربة حب مريرة مع الكاتبة الرومانتيكية جورج صاند وعبر عنها فى قصته الشهيرة: «اعترافات

فتى العصر» وتركت ظلها كذلك على تأملاته: «الليالى» وقد جمعت أشعاره كاملة فى طبعات وشروح كثيرة باللغة الفرنسية، وترجم بعض منها إلى العربية.

٣١ ـ **باستير** Paseur (Louis):

كيميائى وعالم حيوان فرنسى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٢٢ – ١٨٩٥) وهو مؤسس علم الجراثيم ورائد فكرة التعقيم، وقد أثرت نظرياته فى الميكروب، تأثيرا جذريا على مسار علمى الطب والجراحة، وعلى الأفكار العلمية عامة فى القرن التاسع عشر.

٣٢ ـ **ادجار ألن بو** Poe (Edgar Allan) :

شاعر وروائى وناقد أمريكى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨٠٩ – ١٨٤٩) فقد فى سن مبكرة أبويه اللذين كانا يعملان بالتمثيل، فظل الحزن وفكرة الموت يسيطران على حياته القصيرة وإنتاجه الكثير، كتب أولى قصائده المشهورة «إلى هيلينى» فى سن الرابعة عشرة وأصدر ديوانه الأول فى الثامنة عشرة وقد قام ألن بو برحلة إلى الشرق العربى واطلع على جانب من الفكر الروحى فيه وترك ذلك آثارا عليه، ويرى النقاد الفرنسيون أن عبارة بو الشهيرة: «كل ما نراه أو يتراءى لنا ليس إلا حلما فى حلم» متأثرة بروح القرآن، وقد تتابع إنتاج بو فى مجالات كثيرة فى القصة والرواية والصحافة الأدبية والشعر، وتأثر أدباء القرن التاسع عشر فى فرنسا كثيرا به وعلى نحو خاص مالارميه وبودلير الذى أعجب به وترجم بعض إنتاجه القصصى والشعرى إلى الفرنسية، وكان لتقديم بودلير لآلن بو أثر كبيرا جدا فى شهرة بو العالمية.

٣٣ ـ **بوب** Pope (Alexander):

الكسندر بوب من شعراء القرن الثامن عشر فى إنجلترا (١٦٨٨ – ١٧٤٤) عرف طريقه إلى الشعر مبكرا فكتب فى سن الثانية عشرة «أنشودة الوحدة» وكان بوب قصير القامة محروما من الوسامة وأثر ذلك على نغمة أشعاره العاطفية فكتب قصيدته: «ذكريات امرأة تعيسة» وقصيدة: «إلى هلويز الراهبة العاشقة» وقد ثقف بوب نفسه، فتعلم وحده، الفرنسية والإيطالية واليونانية واللاتينية، وقد

ترجم الإلياذة شعرا سنة ١٧٢٠ واعتبرت ترجمته من روائع القرن الثامن عشر، وقاد حملة الصراع بين «القدماء والمحدثين» وقد كان كتابه «مقال فى النقد» والذى كتبه سنة ١٧١١ يمثل نقطة تحول فى النقد الإنجليزى يقابل ما فعله «بوالو» فى الفرنسية عندما كتب «فن الشعر» حيث وضع القواعد المحددة التى ينبغى على الناقد اتباعها.

٣٤ ـ بريفير Prevert (Jaques) :

جاك بريفير واحد من أشهر شعراء فرنسا فى القرن العشرين (١٩٠٠ – ١٩٧٧) بدأت حياته بالاتصال بالسرياليين وانهاها بشيوع أشعاره لدى كل طبقات الأمة ولدى الأطفال على نحو خاص، وقد عمل بالإضافة إلى ذلك فى حقل السينما. فكتب السيناريو لمجموعة من الأفلام الشهيرة منذ سنة ١٩٣٧، وتتابعت دواوينه فأصدر «الكلمات» سنة ١٩٤٦ و«حكايات» سنة ١٩٤٦ و«مشاهد» ١٩٥١ و«الأمطار والزمن الجميل» ١٩٥٥ واشتهرت مجموعة من أغنياته على نحو خاص فى أوروبا وأمريكا مثل أغنية «باربارا» ومثل قصيدة «لكى ترسم لوحة لعصفور».

٣٥ ـ كينو Queneau (Reymond) :

ريمون كينو، أديب فرنسى معاصر (١٩٠٣ – ١٩٧٦)، ساهم فى الحركة السريالية بين عامى سنة ٢٤ و ٢٩، ثم اهتم بفروع التحليل النفسى وعلاقاتها بالأدب، واتسم إنتاجه بالمزج بين الشاعرية والتهكم، وقد جعله ذلك يقف من نظم العالم المعاصر والظروف التى يوضع فيها الإنسان موقفا نقديا، وقد مارس تصوره النقدى هذا من خلال تصوره لبناء جديد للغة الحرة استفاد فيه من تجربته السريالية، ومن اهتماماته بالتحليل النفسى، ودعوته إلى ادخال عناصر من اللغة المتكلمة فى بناء اللغة الأدبية وقد كتب فى هذا الصدد «تدريبات على الأسلوب» سنة ١٩٦٣، وكتب كذلك تحليلا للوسائل الفنية فى شعره سنة ١٩٦٢ ورواية ترجمة ذاتية شعرية بعنوان «السنديان والكلب».

٣٦ ـ **ريفردى** Reverdy (pierre) :

بيير ريفردى، شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٩ – ١٩٦٠)، كان من رواد الحركة السريالية بمقالاته التى نشرها بمجلة الشمال والجنوب سنة ١٩١٧، لكنه سرعان ما آثر الوحدة والتفكير المستقل والتأمل الميتافزيقى، وصدرت دواوينه من خلال عزلة تنم عن العطش للصفاء والرغبة فى الانفلات، وقد صدرت له دواوين «الجيتار النائم» سنة ١٩١٩، و«رسم النجوم» سنة ١٩٢١ و«منابع الريح» سنة ١٩٤٥ و«أغنية للموتى» سنة ١٩٤٨.

٣٧ ـ راسين Racine (Jean):

شاعر مسرحى عاش فى القرن السابع عشر (١٦٣٩ – ١٦٩٩) تلقى تعليمه الأول فى مدارس دينية ثم عكف على دراسة عميقة للغة اليونانية وللفلسفة، وقد قدم بداية إنتاجه المسرحى سنة ١٦٦٣، وقدم رائعته أندروماك سنة ١٦٦٧ وفيدرا سنة ١٦٧٧، ولكنها أخفقت بطريقة جعلت الشاعر يترك الكتابة المسرحية فترة طويلة، وكان معاصرا ومنافسا للشاعر المسرحى كورني، ولقد تمكن راسين من أن يعيد للمسرح أبعاده القديمة التى يصورها له التراث الكلاسيكى اليوناني وأن يعطيها دفعة إيحائية جديدة ربطت اسم راسين بمولد التراجيديا الكلاسيكية فى فرنسا.

٣٨ ـ رامبو Rambaud (Arthur) :

ارتير رامبو من كبار شعراء فرنسا فى القرن التاسع عشر (١٨٥٤ – ١٨٩١) بدأ إنتاجه الشعرى متأثرا بفكتور هيجو وبالبرناسيين، ولكن سرعان ما تميز صوته فى قصيدته «الموسيقى أولا» سنة ١٨٧٠ أى فى سن السادسة عشرة وقصيدة «الرواسخ» بعدها بعام واحد وبدا ثائرا فى اتجاهات كثيرة ضد القواعد التقليدية من خلال شكل انتاجه، وضد النظم السياسية من خلال الاحتجاج على حرب السبعين التى اندلعت فى شبابه وضد العقيدة المسيحية من خلال قصيدته «القرابين الأولى» سنة ١٨٧١ من خلال تأمل داخلى عميق وكتب بعدها «الشرط الأول لمن يريد أن يكون شاعرا أن يكون شديد المعرفة الداخلية ثم أن ينجح فى

وصل الذات الداخلية بأسرار النظام العليا للكون»، وتتابع انتاجه الشعرى ومحاولاته لبناء عالم سحرى تستطيع فيه المشاعر والأفكار أن تتجسد فى صور لونية، وتتابعت دواوينه وقصائده: «الدموع» و« البحار» و«الأزهار» و«العبارات» و«فصل فى الجحيم» (وهى مقالات فى الترجمة الذاتية صاغها فى نثر شعرى، وكان من دوافع كتابتها الخلاف الحاد الذى وقع بينه وبين صديقه الشاعر فيرلين وأدى إلى القطيعة بينهما وفيها حلل تجربته الثورية فى الأدب)، وقد كان إنتاجه مقوما مهما من مقومات المذهب الرمزى، ومقدمة من مقدمات السرياليين الذين وجدوا فى أفكاره بذرة «الثورة الدائمة للروح الإنسانية».

٣٩ ـ رونسار Ronsard (Pierre de) :

بيير دى رونسار شاعر فرنسى عاش فى القرن السادس عشر (١٥٢٤ – ١٥٨٥) وكان زعيما لجماعة «الثريا» ومتحمسا للدفاع عن صفاء اللغة، وقد حاكى فى أناشيده الشعرية «هوراس» و«بندار» ثم أصدر مجموعة شعرية ذات استلهام داخلى وحاول كتابة الملحمة الشعرية فى أخريات حياته، وترك ملحمة ناقصة، وقد اختير فى حياته «أميرا للشعراء»، ومن خلال تعرض إنتاجه لنقد «مالرب» خفت اسمه لمدة قرنين ولكنه عاد للظهور مرة أخرى على يد الناقد الرومانتيكى «سانت بيف» الذى أعاد إليه مكانته كزعيم لمدرسة وكشاعر غنائى كبير.

٤٠ ـ سان جون برس Salint - John Perse:

شاعر فرنسى معاصر (١٨٨٧ – ١٩٧٥) ينحدر من أسرة فرنسية تقيم فى جزر الأنتى فى المحيط الهادى منذ نهاية القرن السابع عشر، اتجه منذ شبابه إلى العمل فى الحقل الدبلوماسى، ولكنه كان على صلة وثيقة بأندريه جيد وبول فاليرى، وأصدر ديوانه الأول سنة ١٩١١ وقد صعد فى السلك الدبلوماسى حتى كان سكريترا عاما لوزارة الخارجية فى بداية الحرب العالمية الثانية، وعند دخول النازى إلى فرنسا، هاجر إلى أمريكا سنة ١٩٤٠ وهناك عمل مستشارا لمكتبة الكونجرس، وتولى من موقعه الدعم الأدبى والدعوة لمساندة المقاومة

الفرنسية ضد الألمان، وقد تميز الانتاج الشعرى لبرس بالغنى الشديد سواء فى مصادر الصور والأخيلة أو فى مفردات اللغة أو فى القدرة على استخدام الأسطورة مما عد معه «مبتكرا حقيقيا» لعوالم شعرية جديدة ومن دواوينه: «المنفى» سنة ١٩٤٢، و«الأمطار» سنة ١٩٤٤، و«الرياح» سنة ١٩٤٦، و«حوليات» سنة ١٩٦٠، وقد حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٦٠.

٤١ ـ سبيتزر Spitzer (Leo) :

ليو سبيزر عالم نمساوى معاصر (١٨٨٧ - ١٩٦٠) تلقى ثقافة ألمانية وتخصص فى اللغة الفرنسية وكتب بعض دراساته بالإنجليزية. يعد رائدا للاتجاه المسمى «بالأسلوبية الأدبية» من خلال كتاباته التى أرسى فيها منهجا لقيام الدراسات النقدية على أساس من مبادئ علم الأسلوب، وطبق هذا المنهج فى دراسات أعدها حول سرفانتس وديدرو وكلوديل.

٤٢ ـ فينى Vigny (Alfred):

الفريد دى فينى من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٧٩٧ - ١٨٦٣)، ينحدر من أسرة عريقة، وقد تلقى تربيته الأولى حسب تقاليد النبلاء والفرسان، وكان يحلم بتحقيق أمجاد عسكرية، ولكنه اتجه إلى الشعر فنظم قصيدته الشهرية «موسى» سنة ١٨٢٢، ثم كتب ملحمة «أخت الملائكة» التى لقيت نجاحا كبيرا وأنضم إلى «نادى» الرومانتيكيين، وانعقدت أواصر صلته بفكتور هيجو. وبالإضافة إلى الشعر الذى جمع فى طبعات كاملة وإلى الملحمة كتب فينى الرواية، فأصدر رواية «الخامس من مارس» سنة ١٨٢٦، وتتابع بعد ذلك ازدواج الإنتاج الروائى والشعرى عنده، وكتب سيرته الذاتية بعنوان «مذكرات الشاعر» وقد تميزت أشعاره باحياء كثير من قصص الكتاب المقدس.

٤٣ ـ فيرلين Verlaine (Paul) :

بول فيرلين من شعراء القرن التاسع عشر بفرنسا (١٨٤٤ - ١٨٩٦) ساهم فى الحركات الشعرية الشهيرة فى عصره، فكان ديوانه الأول الذى صدر سنة ١٨٦٦ يحمل ملامح الاتجاه البرناسى. وصدر له ديوان «الأغنية الجميلة» سنة

١٨٧٠ يحمل طابعا غنائيا متفائلا، ثم كان لقاؤه مع رامبو سنة ١٨٧١ الذى أثر كثيرا فى حياته من خلال اقترانهما معا فى باريس وبروكسل ولندن، وقد عرف فيرلين حياة السجن حيث قضى به عامين كتب خلالهما ديوانه «حكايات دون كلمات» واتجهت أشعاره بعد ذلك إلى خليط من الغموض والتصوف واستخدام الرمز على نحو مكثف جعله واحدا من أعلام المدرسة الرمزية، فى إطار هذا الاتجاه أصدر «فن الشعر» سنة ١٨٧٤ وفيه يعلن أن الفن هو «أن يكون الإنسان هو ذاته كينونة مطلقة» وكان يعرف شعره بأنه «شىء يذوب فى الهواء» وأنه لا يبحث مطلقا عن «اللون» الخالص، ولكن عن الفروق الطفيفة بين الألوان ويعتمد اعتمادا كبيرا على موسيقى الكلمات لدرجة جعلت بعض قصائده يستلهمها الملحنون ليضعوا منها قطعا موسيقية خالصة.

★★★

فهرست تفصيلى بمواد الكتاب

الجزء الأول: بناء لغة الشعر

وفك التفنين ، معنى الترجمة فى إطار التفريق ، الصعوبة تكمن فى ترجمة شكل المعنى ، مم يتكون شكل المعنى ؟ ، شعرية الأشياء ، هل هناك موضوع غير شعرى؟ ، قيمة التفسيرات النفسية والاجتماعية والتاريخية للشعر ، الشاعر ليس صانع أفكار بل كلمات ، المجاوزة اللغوية فى الشعر ومصطلحات البلاغة القديمة، تحليل لاستعارة الابتداع واستعارة الاستعمال ، أهمية الصور البلاغية فى النقد الحديث ، الطابع التصنيفى للبلاغة القديمة ، إهمال البلاغة لدراسة البناء المشترك بين الصور ، الشعر لغة سلبية تحمل بذور الإيجابية .

الباب الثانى: المستوى الصوتى : نظم الشعر (٧٣-١٢٧) :

الخلط بين الوزن والشعر ، قصيدة النثر والشعر الحرفى ، الشعر دائرى والنثر امتدادى ، هل يصلح الإيقاع لتعريف الشعر؟ ، شروط التعريف الجيد ، قيمة الوقف كخاصة للشعر ، التقسيم الصوتى والمعنوى للعبارات ، التقسيم القوى والتقسيم الضعيف ، درجات التقسيم وعلاقتها بعلامات الترقيم ، الوقف العروضى والوقف المعنوى ، هل يلاحظ إلقاء الشعر وقفات المعنى أو الوزن ؟ ، موقف الشعر الحديث من علامات الترقيم ، ظاهرة التضمين ، تفاوت الكلاسيكيين والرومانسيين والرمزيين فى درجاته ، دراسة لتطور ظاهرة التضمين فى الشعر العربى (هامش) إحصائية بتطور ظاهرة التضمين بين الكلاسيكيين والرومانسيين والرمزيين ، محاولة الخروج على توازى الصوت والمعنى هو الظاهرة المشتركة فى ألوان الشعر المختلفة ، تعريفات العبارة ومحاولة تطبيقها على النثر والشعر ، هل تكمن خاصية الشعر الأولى فى عدم التوازى؟ ، القافية والترصيع ، فيرلين يهاجم القافية فى شعر مقفى ، تجنب اللبس فى النثر والبحث عنه فى الشعر ، ظاهرتان متناقضتان فى تطور القافية ، القافية الغنية والقافية السهلة ، القافية المعنوية وقانون الموازاة ، تطور التقليل من استخدام القوافى المصنفة صرفيا ، الترصيع، وظيفة الترصيع ، الوظيفة البنائية للبحر ، المشاكلة المقطعية فى الشعر والنثر ،

التجانس البحرى والتجانس الإيقاعى ، الشاعر يستغل المتاح فى اللغة لكنه لا يصنعها ، هل يؤدى الإطراد إلى الرتابة؟ ، حول طريقة الإلقاء فى الشعر بين التعبيرية والتنغيمية ، الشعر ليس اللانثر وبل المضاد للنثر ، مفهوم الأصوات عند علماء اللغة وتطبيق المفهوم على وظيفة الصوت فى الشعر ، درجة الفهم المطلوبة فى الشعر ، عناصر التوضيح وعناصر التشويش ، استغلال علامات الترقيم والمساحات البيضاء فى كتابة القصيدة .

الباب الثالث : المستوى المعنوى (١٢٩-١٥٨) :

اللغة المتميزة واللغة المميزة ، الحرية اللغوية محكومة بقوانين التوصيل، متى تكون العبارة ذات معنى ؟ ، الإسناد والملاءمة ، درجات المعنى ودرجات النحو ، مفهوم المعنى فى النظرية السياقية ، انتهاك الشعر لقانون المعنى النحوى ، موقف الاستعارة ، مراحل الاستعارة ، علاقة الاستعارة بالوسائل الشعرية الأخرى ، الفرق بين شعرية الأشياء وشعرية الكلمات ، إحصائية عن الصفة الملائمة وغير الملائمة فى الشعر ، هل هناك درجات للملاءمة ؟ ، محاولة لتجزئ المعنى ، هل يمكن تجزئة كلمات الألوان ؟ ، ظاهرة التداعى ،الاستعارة القريبة والاستعارة البعيدة ، الاستعارة المستعملة بين الكلاسيكيين والمحدثين ، مبالغة الرمزيين والسرياليين فى المجاوزة .

الباب الرابع : المستوى المعنوى : التحديد (١٥٩ - ١٨٥) :

وسائل التحديد النحوية ، التحديد الكمى والتحديد الموضعى ، بين مصطلحى النعت والصفة ، الصفة اللازمة والصفة العابرة ، نماذج تطبيقية من الشعر العربى (هامش) الصفات المقيدة والصفات المصورة ، الإطناب من خلال الصفة ، معدل ورود الصفة فى اللغة العلمية والنثرية والشعرية ، تطور استخدام الشعر للصفة ، التعارض بين المعنى المعجمى والمعنى الوظيفى فى الصيغة الشعرية ، كيف تحل اللغة الشعرية هذا التعارض ، تكون الدرجة الأولى والدرجة

الثانية للصورة من خلال التعارض ، الضمائر والظروف والأعلام ، تحليل جاكوسون لعملية التوصيل اللغوية ، ما معنى « أنا » فى الشعر ؟ ، الشعر وظرف الزمان والمكان ، أسماء الأعلام .

الباب الخامس : المستوى المعنوى (١٨٧-٢٠٥) :

اتساع مجال دراسة الربط فى الفنون الأخرى ، هل هناك قواعد محددة لربط العبارات ، فكرة العنوان بين المقال النثرى والقصيدة ، التسلسل المنطقى للأفكار بين النثر والشعر القديم والحديث ، تطور « عدم الاتساق» فى الشعر ، استخدام هذه الوسيلة فى الرواية والسينما والموسيقى ، وسائل الربط المعنوى ، فكرة العاطفية فى الشعر ، الاتصال الشعرى بين ضياع المعنى والعثور عليه .

الباب السادس : نظام الكلمات (٢٠٧-٢٢٢) :

أهمية النحو فى دراسة الشعر ، الغموض بين الخروج على قواعد المنطق والخروج على قواعد الجملة ، الكلمات الحرة ، الحد الفاصل لحرية التركيب ، هل يمكن استخلاص نحو للشعر؟ ، دراسة للقلب والصفة ، ما الصفة؟ ، الفرق بين الصفة والاسم ودور كل منهما فى إمكانيات التبادل ، علاقة الصفة بالتقديم والتأخير.

الباب السابع : الوظيفة الشعرية (٢٢٣-٢٤٧) :

تلخيص هدف الدراسة ، اعتراضان منهجيان ، كل أسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا ، الفرق بين الشعر واللامعقول ، معنى المعنى ،المعنى الإشارى والمعنى الإيحائى ، مفهوم الوعى الشعرى ، مخاطر عدم التحديد ، هل يمكن وضع قاموس إيحائى؟ ، تحليل لمفهوم الاستعارة على ضوء الإشارة والإيحاء ، سر استخدام الألوان فى الشعر الحديث ، كيف تؤدى الوظيفة الشعرية من خلال التعبير؟ .

★★★

الجزء الثانى : اللغة العليا

– مقدمة الجزء الثانى : (٢٥١ – ٢٥٦)

– مدخل : (٢٥٨ – ٢٨٤)

الشعرية وموضوعها ، خواص النظرية ومسلماتها ، العينة ، النقطة الاستكشافية ، نظريات التفريق بين الشعر واللاشعر ، الشكلية ، التجنيسية ، الرمزية الصوتية ، المجاوزة ، السيمانتكية ، أهمية وجود نظرية محورية لأى دراسة ، مناقشة الاعتراضات المثارة حول نظرتنا .

الباب الأول: مبدأ النقيض(٢٨٥-٣١٨) :

النقيض مبدأ أساسى فى التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر ، مفهوم النقيض عند دى سوسير ، التقابل فى النظام المعجمى ، التحليل الدلالى والمنطقى للعبارة ، مبدأ المناقضة فى المنطق الكلاسيكى والهندسى ، الفرق بين المنطق واللغة ، مبدأ النقيض وعلاقته بالمحدودية ، التعبيرات غير الشخصية ، الجمل التى ليس له مسند إليه ، التحليلات الوصفية والمرجعية .

الباب الثانى: الشمولية (٣١٩-٣٦٥) :

مفهوم الشمولية وعلاقتها بالنفى ، الخروج الدلالى بين صور الاستعمال وصور الابتداع ، عدم القابلية للتضاد سمة رئيسية للصورة ، الصور الشعرية والبعيدة ، الفروق الدلالية والمعجمية ، نسبية المجاوزة ودرجة المعرفة ، الجمعية بين عمومية المسند وخصوصية المرجع ، المحولات وفكرة النقيض ، الصور التركيبية والدلالية وفكرة المقابل ، الشمولية والمستوى الصوتى ، الوزن بين القافية النحوية والقافية المعجمية ، المعنى وظلال الصوت ، تحررا لكلمات الشعر من قيود المقابلات .

الباب الثالث : المعنى الشعرى (٣٦٨-٤٠٨) :

معنى «الفهم» فى لغة الشعر ، شعرية القصيدة هى ناتج معناها ، المعنى والتزاوج الداخلى للكلمات ، الشعر بين التفسير والإبهام ، بين النص وشرح النص، المفهوم البنيوى والوظيفى للصورة ، التحليل الفونومونولجى ، المدرسة الأمريكية والعودة للذهنية ، بين الصورة والتخيل ، مفهوم مالارميه للشعرية ومناقشته ، اللغة الشعرية مثيرة وغير الشعرية مشيرة ، حل الشفرة الشعرية ، الأبعاد الثلاثة لمرجعية المعانى الشعرية .

الباب الرابع: الحيادية واللاحيادية(٤١٠-٤٢٨) :

الكلمات مشحونة بالمشاعر بطبيعتها ، دور النقيض فى تحييد الكلمة ، مفهوم الكثافة والامتداد ، أسباب الغموض الشعرى ، الكملة والمعانى المتضادة، نظرية دور الأفعال ، فكرة التفاضل الدلالى ، تفسير بنية الأسطورة ، التطور الداخلى للغة .

الباب الخامس: النص (٤٣٠-٤٦٨) :

أنماط الإشارة فى علاقة الدال بالمدلول ، علاقات التشابه ، مفهوم النظائر، العشوائية ، تحيل لغة الحكاية ، الفكرة التلاؤمية ، أنماط التشابه : تشابه الدال ، تشابه المدلول ، محاور التراسل ، بين المرجع والمدلولات ، البصرى والسمعى واللمسى ، تحليل مقطع من رباعية السأم لبودلير ، اطناب التكرار فى قصيدة لوركا «مرثية مصارع الثيران» .

الباب السادس: الكون(٤٧٠-٥٠٤) :

الشعر من داخل اللغة إلى خارجها ، شاعرية المكان ، تحليل الرؤية البوليسية، قوانين بنية الغموض فى الرواية ، رواية المغامرات والعلاقة مع شاعرية المكان أو كثافته ، بين الغموض الذاتى والموضوعى ، النظرية

كتب أخرى للمترجم

١ - متعة تذوق الشعر ، دار غريب - القاهرة ١٩٩٧.

٢ - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب - القاهرة ١٩٩٨.

٣ - النص البلاغى فى التراث العربى والأوربى، دار غريب - القاهرة ١٩٩٨.

٤ - تطور الأدب فى عمان، دار غريب - القاهرة ١٩٩٨.

٥ - فن التراجم والسير الذاتية (مترجم)، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٨.

٦ - تقنيات الفن القصصى عبر الراوى والحاكى، لونجمان - القاهرة ١٩٩٨.

٧ - الكلمة والجهر - فى نقد الشعر (الطبعة الثانية)، دار الشروق - القاهرة ١٩٩٧.

٨ - فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة (الطبعة الثانية)، دار الشروق - القاهرة ١٩٩٧.

٩ - الاستشراق الفرنسى والأدب العربى، الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة ١٩٩٧.

١٠ - أحمد الشايب ناقدا، الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة ١٩٩٤.

١١ - جابر بن زيد (سلسلة أعلام العرب)، الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة ١٩٩١.

١٢ - الأدب المقارن، النظرية والتطبيق (طبعة ثالثة)، دار الفكر الحديث - القاهرة ١٩٩٥

١٣ - إنقاذ اللغة من أيدى النحاة، دار الفكر - سوريا ١٩٩٥.

١٤ - التراث النقدى: قضايا ونصوص، قصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٨.

١٥- ابن دريد الأزدى وتأثيره في الدرس والنص الأدبى - مسقط ١٩٨٩ .

١٦- العربية لغة بسيطة : باريس ١٩٧٩ .

١٧- خليل مطران ، شاعر الذات والوجدان (تحت الطبع) .

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة